

## Protest-Inszenierungen. Die 68er-Bewegung und das Theater in München

Stefan Hemler

München ist nicht Provinz, war es auch 1968 nicht – weder im Blick auf die damalige Protestbewegung, noch was die Theaterlandschaft anging. Im Gegenteil: Das 68er-Theater zeigte die bayerische Landeshauptstadt sogar in einer der Hauptrollen. Insofern erscheint es für die sich mit den sechziger Jahren befassende Theater- wie Zeithistorie gleichermaßen von Interesse, die Beziehung zwischen der Institution des Theaters und dem Protest der sozialen Bewegung von 1967/68<sup>1</sup> in München genauer zu betrachten. Aus der Perspektive der theatergeschichtlich relevanten Seite der 68er-Bewegung<sup>2</sup> wird dies im folgenden versucht. Es geht hier also weniger um Veränderungen im etablierten Theaterbetrieb, als vielmehr vorrangig um die Frage, welche Bedeutung das Theater für die Protestbewegung gehabt hat. Nach einem einleitenden Überblick über die Geschichte der westdeutschen 68er-Bewegung und die entsprechenden Protestereignisse in München behandelt der Hauptteil die verschiedenen Wirkungs- und Konfliktfelder, in denen die Bewegung auf das Theater traf oder sich mit ihm auseinandersetzte. In abschließenden Überlegungen wird dargelegt, auf welche Weise der Begriff der Inszenierung zu einer Erklärung der Konflikte zwischen Theater und 68er-Protest beitragen kann.

1 Zu Möglichkeiten der Anwendung des Konzepts der sozialen Bewegungen auf die Protestbewegung der 68er-Zeit vgl. Dieter Rucht, Die Ereignisse von 1968 als soziale Bewegung. Methodologische Überlegungen und einige empirische Befunde, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), 1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft, Göttingen 1998, S. 116-130.

2 Gegenüber den Begriffen „Studentenbewegung“ oder „APO“ setzt sich in neueren Publikationen der offenere Begriff der „68er-Bewegung“ durch. „Studentenbewegung“ bezeichnet nur einen Teil – wenn auch den wichtigsten – des Protestes um 1968, denn dieser wurde auch von einer Schülerbewegung und ansatzweise von einer Lehrlingsbewegung (insofern vor allem von einer politisierten Jugendbewegung) getragen und stieß außerdem auf zustimmende Resonanz in Kreisen liberaler und linker Intellektueller, so auch im Theater. „APO“, als Abkürzung für Außerparlamentarische Opposition, ist die Bezeichnung, die sich der aktivistische Kern der aufkommenden Bewegung selbst gab. Er führt begrifflich insofern in die Irre, als er einseitig das Gewicht auf die politische Stoßrichtung der Bewegung legt, obgleich diese nachhaltiger im Bereich der Lebenskultur wirkte.

## Überblick über die Protestereignisse

### 1. Die 68er-Bewegung in der Bundesrepublik

In der Bundesrepublik erstreckt sich die Geschichte der 68er-Bewegung<sup>3</sup>, so paradox das klingen mag, in etwa auf das Jahrzehnt der sechziger Jahre. Eine führende Rolle spielte bundesweit der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS), der sich 1960/61 mit seiner Mutterpartei, der SPD, entzweite und sich fortan zu einem Sprecher der neomarxistischen Neuen Linken entwickelte. Daneben ist im studentischen und linksintellektuellen Milieu eine Reihe weiterer klimatischer Veränderungen während der ersten Hälfte der sechziger Jahre zu beobachten, so daß von einer Vorphase der Bewegung in der Bundesrepublik gesprochen werden kann. In den heftigen Reaktionen auf die Spiegel-Affäre im Herbst 1962 manifestierten sich diese Anzeichen des kommenden Umschwungs am deutlichsten.

Während in den USA schon in dieser Zeit erste Studentenproteste stattfanden, wurde in der Bundesrepublik die Öffentlichkeit erst 1965 auf eine auch im Folgejahr nicht abbreißende Serie von Protestvorfällen an der Freien Universität Berlin aufmerksam. Im selben Jahr erreichte eine bundesweite Protestaktion von Studenten unter dem Stichwort „Bildungsnotstand“ eine breite Mobilisierung, wobei hier, anders als in den Berliner Auseinandersetzungen, die studentischen Forderungen nach Modernisierung und forciertem Ausbau von Schulen und Universitäten zumeist noch gemeinsam mit den Professoren vorgetragen wurden.

Dieser sich über gut zwei Jahre erstreckenden Frühphase ab 1965 folgte im Sommer 1967 eine bundesweit spürbare und folgenreiche einjährige Aktionsphase des 68er-Protestes. Tonangebend in der ideologischen Ausprägung der Bewegung waren um 1967/68 die Antiautoritären im SDS, deren prominentester Sprecher der charismatische Berliner Studentenfürher Rudi Dutschke war.<sup>4</sup> Dutschke war zuvor während der Frühphase der Bewegung maßgeblich daran beteiligt gewesen, aus vorhandenen, vor allem situationistisch geprägten Ideen das antiautoritäre Aktionskonzept zu entwickeln, das

3 Aus der umfangreichen Literatur zu dem Thema sei auf folgende Titel besonders hingewiesen, auf die sich der folgende Überblick stützt: Tilmann Fichter/Siegward Lönnendonker, Macht und Ohnmacht der Studenten. Kleine Geschichte des SDS, Hamburg 1998; I. Gilcher-Holtey, Vom Ereignis zum Gegenstand, a.a.O.; Gerd Langguth, Protestbewegung. Entwicklung, Niedergang, Renaissance. Die Neue Linke seit 1968, Köln 1983; Werner Lindner, Jugendprotest seit den fünfziger Jahren, Opladen 1996; Lothar Rolke, Protestbewegungen in der Bundesrepublik, Opladen 1987. Eine aktuelle Übersicht zu Literatur und Quellen haben Philipp Gassert und Pavel Richter zusammengestellt: 1968 in West Germany. A Guide to Sources and Literature of the Extra-Parliamentarian Opposition, Washington 1998.

4 Zu den Kerngedanken der Antiautoritären vgl. I. Gilcher-Holtey, Kritische Theorie und Neue Linke, in: dies. (Hg.), Vom Ereignis zum Gegenstand, a.a.O., S. 169-187, hier S. 178-185.

maßgeblich zum Aufstieg der 68er-Bewegung beitrug: Quasi als deutscher Kern stand, unter Rückgriff auf die Frankfurter Schule, dabei die Durchbrechung der autoritären Charakterstruktur im Zentrum. Dieses bei der Persönlichkeit des Einzelnen und seinem mentalen Erbe der NS-Zeit ansetzende Konzept wurde nun mit der neomarxistischen Gesellschaftskritik, die im SDS bislang diskutiert worden war, zum antiautoritären Emanzipationsprozess verknüpft. Die Protestaktionen waren im Sinne dieses Prozesses mehrdimensional angelegt: Sie setzten, wie Gilcher-Holtey darlegt<sup>5</sup>, zugleich bei der Veränderung der Persönlichkeitsstruktur, der interpersonalen Beziehungen sowie der Institutionenordnung und – wie zu ergänzen wäre – der gesellschaftlichen Ordnung an. Wichtig für die Aktionskonzeption war der Einsatz von provokativen Mitteln: Begrenzte Regelverletzungen zielten darauf, die gesellschaftlichen Institutionen zu Reaktionen herauszufordern, die sie aufgrund ihrer Unangemessenheit delegitimieren und in ihrem autoritären Anspruch entlarven sollten. Hierbei eröffnete sich ein breites Spektrum von Handlungsoptionen für den antiautoritären Protest<sup>6</sup>, der sich von den Schulen und Universitäten auch bis in Institutionen wie das Theater tragen ließ.

Es war der tödliche Schuß eines Polizisten auf den Studenten Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 während einer Demonstration gegen den Besuch des persischen Schahs in Berlin, der eine sich bereits anbahnende Formierung des studentisch geprägten Protestes zu einer sozialen Bewegung auslöste. Ähnliche Protestszenen wie in Berlin, jedoch mit maßvolleren Polizeireaktionen gemäß der Defensivtaktik der sogenannten „Münchener Linie“<sup>7</sup>, hatten sich einen Tag zuvor auch in der bayerischen Landeshauptstadt abgespielt.<sup>8</sup> Die bundesweite Aktionsphase 1967/68 hatte ihre beiden Höhepunkte dann in den Ostertagen 1968, den ersten nach dem Attentatsversuch auf Rudi Dutschke am 11. April, den zweiten Ende Mai während der Proteste gegen die von der Großen Koalition verabschiedete Notstandsgesetzgebung. International bildete der französische Mai 68 den Höhepunkt der Ereignisse<sup>9</sup>, da hier kurzzeitig eine Aktionssynchronisation zwischen Studenten und Arbeitern erreicht wurde.

5 Vgl. ebda., S. 182.

6 Vgl. ebda.

7 Vgl. Manfred Schreiber, *Das Jahr 1968 in München*, in: Venanz Schubert (Hg.), 1968. 30 Jahre danach, St. Ottilien 1999, S. 35-52, hier S. 39.

8 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 1.6.67, S.11 f. und vom 2.6.67, S.13 f.

9 Vgl. I. Gilcher-Holtey, *„Die Phantasie an die Macht“. Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt am Main 1995. Zur internationalen 68er-Protestszenerie Carole Fink u.a. (Hg.), 1968. *The world transformed*, Cambridge 1998; Hans Günter Hockerts, *„1968“ als weltweite Bewegung*, in: V. Schubert (Hg.), 1968, a.a.O., S. 13-34; George N. Katsiaficas, *The imagination of the New Left. A global analysis of 1968*, Boston 1987.

In der Bundesrepublik folgte danach bis Ende 1969 die Spätphase der Bewegung, in der sich die Protestaktivitäten in ihrer Intensität verringerten und wieder mehr in den inneruniversitären Bereich verlagerten. Dieses letzte Jahr war insofern äußerst folgenreich, als sich unter den studentischen Linksaktivisten eine Hinwendung zum klassischen Marxismus vollzog. Man kann insofern für die unmittelbaren Folgejahre auch von einer Nachphase der 68er-Bewegung sprechen, zu der neben dem Linksradikalismus, dessen Seitenstrang in den Terrorismus der RAF führte<sup>10</sup>, auch sehr vielfältige, oft indirekte Formen des Weiterwirkens gehörten: Anstöße von 1968 erhielten die Neue Frauenbewegung oder die Anti-Atomkraftbewegung ebenso wie die Ökologiebewegung oder die Grünen. Im Endergebnis trug der vielzielierte Marsch durch die Institutionen vor allem zur Integration der Masse der Bewegungssympathisanten in die bundesrepublikanische Gesellschaft bei. Dabei kam es aber auch zu erheblichen Veränderungen der stärker betroffenen Gesellschaftsfelder; neben dem Bildungsbereich zählte hierzu insbesondere der Kultursektor und dort nicht zuletzt das Theater.<sup>11</sup>

## 2. Die Protestszene in München

Gewiß galt für die 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Westberlin als der wichtigste Schauplatz, aber auch in München war eine Entwicklung zu beobachten<sup>12</sup>, die wegen ihrer Eigenheiten und ihrer Bedeutung für die Gesamtbewegung durchaus von Interesse ist – ganz besonders für die frühen Jahre. So war München der Ort, an dem die Gruppe Spur zu Beginn des Jahrzehnts mit ihren ersten Aktionen tätig war.<sup>13</sup> Nachdem die Gruppe bereits 1957 von drei jungen Schwabinger Avantgarde-Künstlern gegründet worden war, stieß 1960 der spätere Berliner Kommunarde Dieter Kunzelmann hinzu. Im selben Jahr wurde die Spur Mitglied der Situationistischen Internationalen. Die Zielsetzung der Situationisten war eine kulturevolutio-

10 Vgl. Knut Hansen, *ApO und Terrorismus. Eine Skizze der Zusammenhänge*, in: Frankfurter Hefte 34, 1979, Heft 1, S. 11-22; Fritz Sack/Heinz Steinert, *Protest und Reaktion*, Opladen 1984.

11 Vgl. Hermann Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Band 3, München 1989, S. 75-85; Henning Rischbieter, *Theater*, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Band 4, Frankfurt am Main 1989, S. 86-130, hier S. 106-115.

12 Vgl. zwei kleinere Publikationen zu Ausstellungen: Gerhard Fürmetz, *Protest oder „Störung“? Studenten und Staatsmacht in München um 1968*, München 1999; Günter Gerstenberg, *Hiebe, Liebe und Proteste. München 1968*, Ingolstadt 1991. Ein Überblick über die Ereignisse sowie weitere Literatur- und Quellenangaben finden sich in meinem Aufsatz: Von Kurt Falthäuser zu Rolf Pohle. *Die Entwicklung der studentischen Unruhe an der Ludwig-Maximilians-Universität München in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre*, in: V. Schubert (Hg.), 1968, a.a.O., S. 209-241. In Vorbereitung ist eine ausführliche Studie über die studentische Politik an der Münchner Universität in den sechziger Jahren.

näre: Durch Kunst, in einem erweiterten Sinn verstanden als spontane, kreative Äußerung, sollten die allgemeinen Lebensverhältnisse radikal verändert werden. Das gesellschaftliche Idealbild leitete sich, wie bei vielen in der 68er-Bewegung wirksam werdenden Gruppen, aus einem unorthodoxen, das heißt vor allem nicht-stalinistischen Neomarxismus ab, der sich unter dem Schlagwort des „Spätkapitalismus“ gegen die als restaurativ und versteinert empfundenen gesellschaftlichen Formationen in den parlamentarischen Demokratien der westlichen Welt richtete.<sup>14</sup>

Im Zusammenhang mit der Münchner Protestszenerie der frühen sechziger Jahre muß neben dem kleinen situationistisch beeinflussten Zirkel der Spur aber vor allem ein Ereignis erwähnt werden, über dessen tiefere Ursachen immer wieder gerätselt worden ist: die sogenannten Schwabinger Krawalle im Juni 1962.<sup>15</sup> Nur über den unmittelbaren Auslöser besteht Klarheit: das von Jugendlichen als unangemessen empfundene polizeiliche Einschreiten gegen eine Gruppe von Straßenmusikanten. Daß sich hieraus jedoch in fünf aufeinander folgenden Nächten eine Blockade des örtlichen Zentralboulevards, der Leopoldstraße, entwickelte, welche die Münchner Stadtpolizei selbst durch massive Schlagstockeinsätze nicht zu beenden vermochte, kann als Indiz dafür gelten, daß sich bereits in den frühen sechziger Jahren gerade in München eine politisch nicht artikulierte, diffuse Unzufriedenheit in der studentischen wie auch nicht-studentischen Jugend ausbreitete. So sprach Peter Stein, der in seiner Münchner Studentenzeit den Schwabinger Jugendprotest miterlebte, rückblickend von der ersten Erfahrung „eines gewaltigen Bedenkens dessen, was tatsächlich stattfindet zu dem, was gesagt wurde“.<sup>16</sup> Eine derartige, zunächst noch nicht eigentlich kritische, sondern

13 Vgl. Wolfgang Dreßen u.a. (Hg.), Nilpferd des höllischen Urwalds – Spuren in eine unbekannte Stadt – Situationisten, Gruppe SPUR, Kommune I, Berlin 1991, hier besonders der Beitrag von Ottmar Bergmann (zur Gruppe Spur, S.119-127) und das Interview mit Dieter Kunzelmann (S. 116-143, 154-166 und 194-212, hier besonders 127-143 und 154 f.); Dieter Kunzelmann, Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben, Berlin 1998, S. 20-32; Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990, S. 185-273. Die künstlerische Bedeutung der Gruppe behandeln zwei Ausstellungskataloge: Veit Loers (Hg.), Gruppe SPUR. 1958-1965, München (2. Auflage) 1988; Christa Schübbe u.a. (Hg.), Gruppe Spur. 1958-1965, Berlin 1991.

14 Vgl. I. Gilcher-Holtey, Phantasie, a.a.O., S. 73-81; Peter Wollen, Bitter victory. The art and politics of the Situationist International, in: Elisabeth Sussman (Hg.), On the passage of a few people through a rather brief moment in time. The Situationist International 1957-1972, Cambridge/Mass. 1989, S. 20-61.

15 Vgl. W. Lindner, Jugendprotest, a.a.O., S.87 ff.; Hans-Jochen Vogel, Die Amtskette. Meine 12 Münchner Jahre. Ein Erlebnisbericht, München 1972, S. 44-52; eine ausführlichere Darstellung der Ereignisse bietet eine 1999 am Institut für neuere und neueste Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München verfaßte Magisterarbeit: Andreas Voith, Die „Schwabinger Krawalle“ 1962. Eine Studie zu Konfliktlagen in den 60er Jahren.

eher skeptisch-distanzierte Einstellung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, die als hinter ihrem demokratischen Anspruch zurückbleibend wahrgenommen wurde, thematisierte der zeitgenössische Diskurs der Folgejahre unter dem Schlagwort des „Unbehagens der jungen Generation“.<sup>17</sup> Die kulturrevolutionäre Kritik der Vorläufer der Antiautoritären des SDS traf damit aber einen Nerv der Zeit – darüber dürfen die bisweilen skurril anmutenden Ideengebäude der linken Protestbünde nicht hinwegtäuschen.

Ein weiterer solcher Kreis in München, der ebenfalls von Dieter Kunzelmann sowie von Frank Böckelmann maßgeblich beeinflusst wurde, ist die Subversive Aktion.<sup>18</sup> Sie ging den Schritt vom künstlerischen zum rein politisch getragenen kulturrevolutionären Protest, der noch stärker als bei der Gruppe Spur, aus der Kunzelmann 1962 ausgeschieden war, happeningartig in Szene gesetzt wurde: Statt zu ernstesten Kundgebungen aufzurufen, zu denen damals auch junge Linke in Anzug und Krawatte erschienen, tauchten Mitglieder der Subversiven Aktion bei verschiedenen Veranstaltungen als Störtrupp auf. Ein Beispiel hierfür war die Gedenkveranstaltung zu Ehren der Geschwister Scholl im Lichthof der Universität 1965. Unter dem Titel *In dieser Feier wurde das Wesentliche nicht gesagt* griff die Gruppe um Kunzelmann auf Flugblättern, die in den Lichthof hinabgeworfen wurden, eine Reihe von Professoren wegen ihrer Haltung im Dritten Reich an.<sup>19</sup>

Abseits der Aktionen dieser Mikrozelle antiautoritären Protestes, die in der Folgezeit im SDS weniger in München selbst als in Berlin und einer wachsenden Zahl seiner anderen Hochschulgruppen die bestimmende Richtung werden sollte, fand am 1. Juli 1965 in München mit ca. 10 000 Teilnehmern die bis dahin größte Studentendemonstration statt. Anlaß waren die bereits erwähnten bundesweiten Proteste gegen den Bildungsnotstand.<sup>20</sup> Im folgenden Jahr wurde die Juli-Aktion mit etwa halb so vielen Teilnehmern

16 So P. Steins Formulierung in dem von der ARD am 24.2.1985 gesendeten NDR-Dokumentarfilm *Münchener Freiheit 1962. Die Schwabinger Krawalle, Beginn einer Protestbewegung* von Doris Netenjakob, zitiert nach Marlies Hübner, Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre, Diss. Erlangen-Nürnberg 1987, S. 281.

17 Zum Unruhrediskurs vgl. Franz-Werner Kersting, Zeitgenössische Deutungen der „68er“, in: Matthias Frese u.a. (Hg.), Die 1960er Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik. Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch (Band zu einer Tagung des Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte vom 24. bis 26.2.2000, Paderborn 2001).

18 Vgl. Frank Böckelmann/Herbert Nagel (Hg.), Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern, Frankfurt am Main 1976; W. Dreßen, Nilpferd des höllischen Urwalds, a.a.O., S. 152-169; Ingo Juchler, Die Avantgardegruppe „Subversive Aktion“ im Kontext der sich entwickelnden Studentenbewegung der sechziger Jahre, in: Weimarer Beiträge 40, 1994, S.72-88.

19 Flugblatt in: Archiv APO und soziale Bewegung der FU Berlin, SDS, Gruppen, München, 1950 ff.; vgl. auch Süddeutsche Zeitung vom 20.2.1965, S. 12.

20 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 2.7.1965, S.11 f.

wiederholt, nun gegen die bayerischen Hochschulgesetzpläne gerichtet.<sup>21</sup> 1966 ist zugleich auch das Jahr eines merklichen Meinungsumschwungs, der zu einem deutlichen Erstarken der Linken im studentischen Milieu führte. Etwa ein Jahr später als in Berlin, aber noch vor dem Schuß auf Ohnesorg, setzte damit auch in München eine Frühphase der 68er-Bewegung ein.

Die Aktionen seit dem Schuß auf Benno Ohnesorg verliefen dann in etwa analog zu den Ereignissen in anderen größeren Universitätsstädten. Höhepunkt waren auch hier die Proteste im Frühjahr 1968; bei den Osterunruhen wurden dabei nicht nur mehrere Menschen verletzt, sondern es waren auch zwei Todesopfer zu beklagen.<sup>22</sup>

Mit Blick auf den skizzierten Protestverlauf in München sind folgende Punkte besonders auffällig: Anders als in Berlin oder Frankfurt war der SDS in München nicht die federführende Gruppe in der Studentenpolitik – hier muß eher der zunächst SPD-nahe, dann weiter nach links driftende Liberale Studentenbund genannt werden. Wohl aufgrund dieses Umstandes war die Ideologie-Rezeption in München weniger ausgeprägt. Auch fehlte eine Führungsfigur wie Dutschke in Berlin oder Cohn-Bendit in Paris. Die Münchner studentische Linke ergab somit ein vielfältigeres Bild, mit einer starken linksliberalen Richtung, einer vergleichsweise schwächeren antiautoritären SDS-Fraktion und einer nicht unerheblichen orthodoxen Linken, die 1968 mit dem Aufbau der DKP begann. Ferner erreichten die Protestaktionen – nun vor allem Besetzungen universitärer Räumlichkeiten – in München in der ersten Jahreshälfte 1969 noch einmal eine erhebliche Intensität. Die marxistische Wende erzeugte dann K-Gruppen-Strukturen, die sich trotz mehrfacher Spaltungen als erstaunlich resistent erwiesen. Dem langen Vorlauf der Bewegung bis 1968 folgte eine in ihrer Wirkung nicht zu unterschätzendes Nachspiel.

## Wirkungsfelder des Protestes

Begibt man sich in München auf die Suche nach dem Ineinanderwirken von Protest und Theater, so lassen sich die Begegnungen und Konflikte zwischen dem Umfeld der aufkommenden sozialen Bewegung und der angestammten Institution der Bühnenkunst den folgenden fünf Feldern zuordnen: Protestaktionen im Theater, Studententheater, Freie Theatergruppen/Privattheater, Straßentheater und das „Wirklichkeitstheater“<sup>23</sup> des Protestes.

21 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 7.7.1966, S.15.

22 Den Fotografen Klaus Frings traf ein Stein, der von einem Demonstranten geworfen worden sein muß. Im Falle des zweiten Opfers, des Studenten Rüdiger Schreck, blieben Zweifel, ob die Angaben der Polizei zutreffen, daß auch hier ein Wurfgeschloß der Protestierer für den Tod ursächlich war.

## 1. Protestaktionen im Theater

Naturgemäß erscheint dieses Wirkungsfeld, das durch die zumeist recht ausführliche Presseberichterstattung relativ leicht zugänglich ist<sup>24</sup>, zunächst am nächstliegenden; man denkt hier an Vorfälle während des Aktionspeak im Mai 1968. Jedoch fand die erste Konfrontation des Theaters mit den Vorformen der 68er-Bewegung bereits im Januar 1961 statt: Anlässlich einer Podiumsdiskussion im Werkraumtheater der Kammerspiele zum Thema Avantgarde ließen die Mitglieder der Gruppe Spur das Flugblatt *Avantgarde ist unerwünscht!* auf die Besucher regnen.<sup>25</sup> Im selbstbewußten Stil eines Manifestes kontrastierte die Gruppe darin die vorherrschende „Pseudoavantgarde“, die von der Gesellschaft „aufgekauft“ sei, mit ihrem Konzept einer situationistischen Avantgarde: „Die ästhetischen Abfälle der Avantgarde wie Bilder, Filme, Gedichte usw. sind bereits erwünscht und wirkungslos; unerwünscht ist das Programm der völligen Neugestaltung der Lebensbedingungen, das die Gesellschaft in ihren Grundlagen verändert.“

An „Künstler und Intellektuelle“ erging der Aufruf zur Unterstützung der Situationistischen Internationale, denn sie sei „die einzige Bewegung, die den gegenwärtigen kulturellen Zustand aufhebt.“ Wie aus einem Bericht der Süddeutschen Zeitung hervorgeht<sup>26</sup>, versagte die Gruppe im Werkraumtheater

23 Den Begriff hatte der Germanist Hans Mayer 1968 in einem Beitrag für das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* unter dem Titel „Absurda comica von Fritz Teufel“ geprägt (*Der Spiegel* vom 27.5.1968 S. 145 ff., hier S. 147. Es handelte sich dabei um einen Auszug aus seinem Vortrag „Bildung, Besitz und Theater“ auf dem Volksbührentag in Saarbrücken.). Mayer nahm dabei Bezug auf einen im Monat zuvor veröffentlichten Aufsatz von Peter Handke, in dem davon die Rede war, daß die Berliner Kommune 1 mit ihren Protestauftritten „die Wirklichkeit [...] theatralisiert“ (Peter Handke, *Straßentheater und Theatertheater*, in: *Theater heute* 9, 1968, Heft 4, S. 6 f., hier S. 7). Vgl. auch Barbara Büscher, *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76*, Frankfurt am Main 1987, S. 72.

24 Weiteres Quellenmaterial zu den großen Münchner Theatern in den späteren sechziger Jahren ist vor allem zu den Kammerspielen verfügbar (Stadtarchiv München, Kulturamt, Akten nach 1945). Dagegen reichen die staatliche Theater betreffenden Aktenreihen des Kultusministeriums, die im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München (MK 50001-51949) verwahrt werden, noch kaum in die sechziger Jahre, so daß eine Einsichtnahme allenfalls über die Hausarchive der Theater selbst möglich ist. Ferner finden sich Flugschriften zu diesem Thema in der Handschriftenabteilung der UB München (Flugblätter aus der Universität München), dem Stadtarchiv München (zeitgeschichtliche Sammlung), dem Institut für Zeitgeschichte (IfZ-Archiv, Slgg. Schlemper und Röder; Zg/Hs München) und der privaten Sammlung „APO-Archiv München“ von Heinz Koderer. Ihm danke ich für Unterstützung und zahlreiche Hinweise, ebenso Michael Herrschel (Regensburg) und Michael A. Schmidtke (Berlin), die mir mit ihrem fachlichen Rat zur Seite standen, schließlich ganz besonders meinem Vater, der mir bei der Manuskriptdurchsicht einmal mehr eine große Hilfe war.

25 Vgl. Interview mit D. Kunzelmann, in: W. Dreßen, *Nilpferd des höllischen Urwalds*, a.a.O., S. 130; ebda., S. 142 auch ein Flugblattfaksimile.

26 Vgl. Karl Schumann, *Avantgarde als Fleißaufgabe? Ein Werkraumtheater-Gespräch in den Münchner Kammerspielen*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23.1.1961, S. 10.

## Avantgarde ist unerwünscht!

(Flugblatt der SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE)

1. Die heutige Avantgarde, die nicht haltende Mystifikationen wiederholt, ist gesellschaftlich unterdrückt. Die Bewegung, die von der Gesellschaft erwünscht ist, kann von ihr aufgekauft werden: das ist die Pseudoavantgarde.
2. Was neue Werte schafft, dem erscheint das heutige Leben als Illusion und Fragment. Wenn die Avantgarde die Frage nach der Bedeutung des Lebens stellt, aber unzufrieden damit, ihre Forderungen verwirklichen will, zieht sie sich von allen Möglichkeiten abgeschnitten und von der Gesellschaft abgekapselt.
3. Die ästhetischen Abfälle der Avantgarde wie Bilder, Filme, Gedichte usw. sind bereits erwünscht und wirkungslos; unerwünscht ist das Programm der völligen Neugestaltung der Lebensbedingungen, das die Gesellschaft in ihren Grundlagen verändert.
4. Nachdem man die Produkte der Avantgarde ästhetisch neutralisiert auf den Markt gebracht hat, will man nun ihre Forderungen, die nach wie vor auf eine Verwirklichung im gesamten Bereich des Lebens abzielen, aufstellen, umsetzen und auf tote Gleise abschleben. Im Namen der früheren und jetzigen Avantgarde und aller vereinzelter, unzufriedenen Künstler protestieren wir gegen diese kulturelle Leichenbestattung und rufen alle schöpferischen Kräfte zum Boykott solcher Diskussionen auf.
5. Die moderne Kultur ist substanzlos, sie besitzt keinerlei Kraft, die sich den Beschlüssen der Avantgarde wirklich widersetzen könnte.
6. Wie die neue Werte geschaffen werden, von den Hütern der Kultur nicht lauthals bekämpft, sondern auf spezialisierte Bereiche festgelegt, und unsere Forderungen werden lächerlich gemacht.
7. Darin sollen die Künstler die Rolle der früheren Hofnarren übernehmen, von der Gesellschaft bezahlt, ihr eine bestimmte kulturelle Freiheit vorausgesetzt.
8. Der gesellschaftliche Dunkel will der Avantgarde ein Niveau vorschreiben, das sie nicht verlassen darf, wenn sie gesellschaftsfähig bleiben will.
9. Die Existenz des Künstlers ist das Ferment zur Metamorphose unserer absterbenden europäischen Kultur, einem Prozess, der nicht aufzuhalten, sondern zu beschleunigen ist.
10. Die europäische Kultur ist ein krankes, altes, schwangeres Weib, das sterben wird. Sollen wir den absolut aussichtslosen Versuch unternehmen, die Mutter zu retten - oder soll das Kind leben? - Die Restauratoren wollen noch die Mutter retten - und töten damit auch das Kind. Die Avantgarde hat sich entschieden: die Mutter muß sterben, damit das Kind leben kann!
11. Die Avantgarde von gestern ist comme il faut. Die künstlerische Linkshand ist heute ein Wohlstandsproblem: „Eine Wahrheit wird nur 10 Jahre alt“. (Ibsen)
12. Künstler und Intellektuelle unterstützen die situationistische Bewegung, denn sie jagt keinen Utopien nach, sondern ist die einzige Bewegung, die den gegenwärtigen kulturellen Zustand aufhebt.
13. Die Aufgabe der Avantgarde besteht einzig und allein darin, ihre Anerkennung zu erzwingen, ehe ihre Disziplin und ihr Programm verwässert worden sind. Das ist es, was die Situationistische Internationale zu tun gedankt.

Herausgegeben von der GRUPPE SPUR als

DEUTSCHE SEKTION

der SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE

Sturm • Prem • Fischer • Kunzelmann • Zimmer

der SKANDINAVISCHEN SEKTION

Steffan Larsson • Asger Jora • Jörgen Nash • Katja Lindell

und der BELGISCHEN SEKTION

Maurice Wyckaert

München, Januar 1961

Flugblatt Avantgarde ist unerwünscht! der Gruppe Spur.

jedoch darin, eine Diskussion über ihre 13 Flugblatt-Thesen zu entfachen. Wenn auch die Vorformen antiautoritären Protestes retrospektiv für die Geschichte der 68er-Bewegung von Bedeutung sind, bleibt zugleich festzuhalten, daß in der Vorphase die agierenden Gruppen jenseits ihres kleinen Sympathisantenkreises zumeist noch unbeachtet blieben. Wie die Werkraumtheaterstörung wurden auch andere, z.T. eher valentineske als politische Aktionen<sup>27</sup> in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen.<sup>28</sup> Auch als im Frühjahr 1962 gegen die Gruppe Spur Anklage wegen der Verbreitung pornographischer und blasphemischer Schriften erhoben wurde, blieben nennenswerte Solidarisierungseffekte noch aus, obgleich die Gruppe, quasi in Vorwegnahme der Prozeßtaktik der Berliner Kommunisten 1967/68, eine auf Publizität setzende Strategie der Lächerlichmachung des Gerichts verfolgte.<sup>29</sup>

Anders als beim Spur-Prozeß standen die Akteure der Protestbewegung sechs Jahre später, bei den Protesten gegen die Notstandsgesetzgebung im Mai 1968, täglich im Blickpunkt der Medien. Besonders die Abendzeitung räumte der 68er-Bewegung viel Platz ein<sup>30</sup>, so auch bei den Berichten über die nach amerikanischem Vorbild durchgeführten Go-ins, zu denen es am 28. Mai 1968 in den Kammerspielen, dem Residenztheater und dem Nationaltheater kam:<sup>31</sup> Die Demonstranten drangen abends in die Theater ein, um eine Diskussion mit dem Publikum über die Notstandsgesetze zu verlangen. Zwar konnten die jeweiligen Aufführungen mit Verzögerungen oder Unterbrechungen dennoch stattfinden, doch erreichten die Protestierer,

27 Z.B. das Gaudi-Manifest vom Januar 1960 oder auch die bereits ein Jahr zuvor stattfindende Max-Bense-Aktion, bei der man zur Vernissage eines frei erfundenen Künstlers lud und als Eröffnungsrede dem Publikum eine aus verschiedenen Äußerungen des Kunstkritikers Bense zusammengeschnittene Tonbandaufnahme vorspielte (vgl. D. Kunzelmann, Leisten Sie keinen Widerstand, a.a.O., S. 25).

28 Kunzelmann spricht in seiner Autobiographie (D. Kunzelmann, Leisten Sie keinen Widerstand!, S. 25) davon, daß zwar nicht so sehr die Spur-Zeitschriften, aber „umso mehr unsere Flugblätter und Happenings“ Aufsehen erregt hätten. Die bislang erfolgte Quellenauswertung bestätigt Kunzelmanns Erinnerung jedoch nicht: Weder der Diskurs in der Studentenpresse oder in studentischen Flug- und Druckschriften an der LMU noch Zeitzeugengespräche mit damaligen Münchner Studentenschaftsfunktionären deuten darauf hin, daß seine Einschätzung bereits für die Jahre vor 1965 zutrifft.

29 Vgl. Interview mit D. Kunzelmann, in: W. Dreßen, Nilpferd des höllischen Urwalds, a.a.O., S. 154; D. Kunzelmann, Leisten Sie keinen Widerstand, a.a.O., S. 29 ff.

30 Vgl. Andreas Renz, Die Studentenproteste von 1967/68 im Spiegel der Münchner Presse, München 1992. Zu weit geht allerdings seine These, daß die Abendzeitung „die Mittel und Ziele der Studentenbewegung ohne viel Wenn und Aber akzeptiert“ habe (S. 199).

31 Vgl. Abendzeitung vom 29.5.1968, S. 1 und 24; Süddeutsche Zeitung vom 29.5.1968, S. 10; Münchner Merkur vom 29.5.1968, S. 6 und 13. Vgl. auch Wolfgang Matthias Schwiedrzik, Theater als Aktion, in: I. Gilcher-Holtey (Hg.), 1968, a.a.O., S. 224-238, hier S. 236 ff. Das Gedächtnis spielt Schwiedrzik bei seiner lebhaften Schilderung leider einen Streich, wenn er die Notstandsgesetzgebungs-Proteste mit dem erst sieben Wochen später stattfindenden Go-in während des Viet Nam Diskurs-Streits verquickt.

daß sie vor bzw. nach den Vorstellungen mit dem Publikum diskutieren durften. Bereits vor diesen Aktionen war es ab dem 23. Mai in den Kammerspielen zu sogenannten Warnstreiks gekommen, bei denen die Schauspieler selbst Vorstellungen unterbrachen, um eine Resolution gegen die Notstandsgesetzgebung vorzutragen.<sup>32</sup> Das Publikum reagierte teils mit Ablehnung, teils mit Interesse. Daß das Theater zur Bühne politischen Protestes wurde, war dabei kein spezielles Münchner Phänomen, sondern ereignete sich vielerorts in ähnlicher Weise.<sup>33</sup> Im April und Mai 1968 erreichten die Studentenproteste landesweit auch die kleineren Hochschulorte samt deren Stadttheater.

Sieben Wochen nach den Mai-Protesten kam es im Werkraumtheater der Kammerspiele neuerlich zu einem Go-in, bei dem sich der Protest nicht gegen das ferne Bonn, sondern die Kammerspielleitung selbst richtete: Es ging um den *Viet Nam Diskurs* von Peter Weiss, der nach nur drei Aufführungen wieder abgesetzt wurde.<sup>34</sup> Grund der Absetzung war weder der Text des weniger diskursiven als „quälend langweilig[en] und unsäglich kunstgewerblich[en]“<sup>35</sup> Lehrstücks noch die erfrischend schwungvolle Inszenierung als „agitatorische Achtzig-Minuten-Revue“<sup>36</sup>, sondern der Streit um eine Geldsammlung „Waffen für den Vietcong“, auf deren Durchführung in den Theaterräumlichkeiten das Ensemble beharrte: Eine solche Waffen-Kollekte im Theater, wie sie am Premierenabend des 5. Juli stattgefunden hatte, weiterhin zu akzeptieren, waren der Verwaltungsdirektor der Kammerspiele, Rudolf Lehl, und Intendant August Everding nicht gewillt. Ihr Vorschlag einer Geldsammlung vor dem Eingang wurde von dem Führungstrio der Inszenierung, dem Regie-Jungstar Peter Stein, seinem von der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer kommenden Coregisseur und SDS-Kämpfer Wolfgang Schwiedrzik und dem als Conférencier auftretenden, ebenfalls in Berlin ansässigen Kabarettisten Wolfgang Neuss, jedoch abgelehnt.

Die Auseinandersetzungen über die Spendensammlung spitzten sich am 9. Juli, dem dritten Aufführungsabend, zu. Die Kammerspielleitung forderte die Einhaltung eines Sammelverzichts im Theater, woraufhin sich Wolfgang

32 Süddeutsche Zeitung vom 24.5.1968, S. 13, vom 25./26.5.1968, S.13, vom 27.5.1968, S. 15. Vgl. auch Abendzeitung vom 24.5.1968, S. 10; Münchner Merkur vom 25./26.5.1968, S. 15.

33 Vgl. B. Büscher, Wirklichkeitstheater, a.a.O., S. 80 f.

34 Vgl. W. Schwiedrzik, Aktion, a.a.O., S. 234-238; Wolfgang Petzet, Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972, München 1973, S. 539 ff.; Matthias Mieltz, Gedächtnis 67-70. Peter Steins frühe Inszenierungen vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Aufbrüche 1967-70, Magisterarbeit München 1990, S. 63-73. Eine Pressedokumentation findet sich in einer anderen Münchner Magisterarbeit von 1991: Andreas Desczyk, Die Kontroversen um das sogenannte „dokumentarische Theater“ im München der sechziger Jahre, Anhang S. 145-166.

Neuss nur unter Protesten und mit Verzögerung überhaupt bereit fand aufzutreten. Das Publikum erklärte sich auf eine entsprechende Protest-Erklärung der Schauspieler hin solidarisch und warf nach Ende des Stückes seine Spenden statt in einen Hut einfach auf die Bühne – insgesamt kamen in den drei Aufführungen rund 1000 Mark zusammen.<sup>37</sup> Eine Woche später, unmittelbar vor den beiden nächsten geplanten *Viet Nam Diskurs*-Abenden, teilte dann die Kammerspieldirektion mit, das Stück sei „vorläufig abgesetzt“.<sup>38</sup> Dabei setzte nun ein medialer Schlagabtausch der Kontrahenten ein: Zusammen mit der Kammerspielmitteilung über die Absage der Aufführungen wurden am 17. Juli in der Presse zugleich auch Stellungnahmen von Neuss und dem Regisseurduo Stein/Schwiedrzik verbreitet. Hierauf reagierte Intendant Everding mit einer umfangreichen Erklärung, auf die Stein und Schwiedrzik in einer ebenso ausführlichen Gegenerklärung antworteten.<sup>39</sup> An Kammerspielbesucher, die ihre *Viet Nam Diskurs*-Karten erstattet bekommen wollten, verteilte gleich nach Bekanntwerden der Absage das Münchner Vietnamkomitee für Frieden und Befreiungskampf ein Flugblatt mit der Aufforderung, den

35 W. Schwiedrzik, Aktion, a.a.O., S. 234. Der lange, mit Brecht-artigen Zeilenwechseln versehene Titel des Stückes, an dessen Konzeption das SDS-Mitglied Jürgen Horlemann, Mitautor des Buches *Vietnam: Genesis eines Konfliktes* (Frankfurt am Main 1966), mitgewirkt hatte, formulierte die eindeutige Programmatik des Stückes:

*Diskurs  
über die Vorgeschichte und den Verlauf  
des lang andauernden Befreiungskrieges  
in Viet Nam  
als Beispiel für die Notwendigkeit  
des bewaffneten Kampfes  
der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker  
sowie über die Versuche  
der Vereinigten Staaten von Amerika  
die Grundlagen der Revolution  
zu vernichten.*

Zum Stück selbst vgl. Arnold Blumer, Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, Meisenheim 1977, S. 186-210; Robert Cohen, Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart 1992, S. 179-191; Hyeong Shik Kim, Peter Weiss' „Viet-Nam-Diskurs“. Möglichkeiten und Formen eines Engagements für die Dritte Welt, Frankfurt am Main 1992.

36 Urs Jenny: Ja, die bösen Amerikaner. Der „Viet Nam Diskurs“ von Peter Weiss im Münchner Werkraumtheater, in: Süddeutsche Zeitung vom 8.7.1968, S. 12.

37 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 12.7.1968, S. 11; Der Spiegel vom 29.7.1968, S. 91.

38 Vgl. Vietnam-Diskurs vorläufig abgesetzt, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.7.68, S. 23.

39 Beide Erklärungen wurden nachgedruckt in: Theater heute 9, 1968, September, S.1-3: August Everding, Demokratie ist Diskussion; Wolfgang Schwiedrzik/Peter Stein, Demokratie ist auch Aktion. Während Everdings Text am 20.7. auf Seite 12 der Süddeutschen Zeitung in voller Länge (und am selben Tag leicht gekürzt auch in Abendzeitung und Münchner Merkur) Verbreitung fand, wurde die Antwort von Schwiedrzik und Stein in der Süddeutsche Zeitung nur in einigen Auszügen gedruckt (Gehört, gelesen, zitiert. Spezialität: Verschleierung, in: Süddeutsche Zeitung vom 25.7.1968, S. 12).



**PROTESTAKTION AUF DER BÜHNE:** am Donnerstag unterbrach das Ensemble der städtischen Kammerspiele die Aufführung „Schwarze Komödie“, um eine Erklärung gegen die Notstandsgesetze abzugeben. Ein Teil des Publikums protestierte seinerseits durch Buh-Rufe und Verlassen des Zuschauerraums gegen die Unterbrechung.  
Photo: Hug

## Die Notstandsaktion der Kammerspiele

Erklärung des Verwaltungsdirektors / Schauspieler stimmten ab

Wie in einem Teil unserer gestrigen Ausgabe bereits berichtet, hat sich auch das Ensemble der Münchner Kammerspiele in die Protest-

„Der Plan entstand zunächst in einer Zusammenkunft einer kleineren Gruppe von Schauspielern, die am Mittwoch in der Kantine eine

Bericht über Warnstreik in den Münchner Kammerspielen im Mai 1968.

Erstattungsbeitrag dem Komitee per Vollmachtserklärung zu spenden.<sup>40</sup> Offenbar wollte man auf diese Weise die Kammerspieldirektion erneut in Zugzwang bringen, denn mit Hilfe der gesammelten Vollmachten sollte eine Geldüberweisung des Theaters an das Komitee eingefordert werden.

Zu einer Zuspitzung der Auseinandersetzungen kam es dann am 19. Juli 1968 im Werkraumtheater. Am Abend begann hier zunächst wie geplant eine Aufführung von Edward Bonds sozialkritischem Stück *Gerettet*, mit dessen Inszenierung für die Kammerspiele Peter Stein im Jahr zuvor bekannt geworden war. Dann drangen jedoch über 100 Demonstranten, mit Schwiedrzik und Neuss an der Spitze, in das Theater ein, unterbrachen die Vorstellung und forderten die Wiederaufnahme von *Viet Nam Diskurs* in

40 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 19.7.1968, S. 26.

den Spielplan. Eine halbe Stunde dauerte dieses Go-in, dann zogen sich seine Teilnehmer schließlich doch zurück und formulierten in der Pause eine Protestresolution. Nach dem letzten Vorhang entfachten sie eine Diskussion mit Zuschauern, aus deren Reihen sich Erich Kuby als Versammlungsleiter betätigte.<sup>41</sup> Eine Fortsetzung der Debatte am 23. Juli 1968, an der neben Intendant Everding nun auch der Münchner Kulturreferent Herbert Hohenemser teilnahm, erbrachte keine Annäherung.<sup>42</sup> Nachdem Wolfgang Neuss seinen zum 15. Juli auslaufenden Gastvertrag mit den Kammerspielen wegen des Sammelverbots nicht mehr verlängert hatte, führte der unüberbrückbar gewordene Dissens schließlich zur endgültigen Absetzung des Stücks und zu dem in der Münchner Theaterwelt bedauerten vorzeitigen Ende von Peter Steins Kammerspielkarriere nach nur drei Inszenierungen – sein weiterer Weg führte Stein über Bremen und Zürich 1970 nach Berlin an die Schaubühne am Halleschen Ufer.<sup>43</sup>

Der geschilderte Konflikt stellt ein markantes Beispiel dar für das Weiterwirken des antiautoritären Aktionskonzeptes außerhalb des engeren Protestfeldes. Die Diffusion betraf in diesem Fall das Theater: Schwiedrzik, Neuss und Stein mißachteten ganz im Sinne einer begrenzten Regelverletzung bewußt die hausinternen Üblichkeiten. In den so provozierten Auseinandersetzungen trat dann die Sache selbst, die Frage der Geldsammlung für den Vietcong, zunehmend in den Hintergrund zugunsten einer Grundsatzkritik an der Institution Stadttheater und einer Solidarisierung mit der 68er-Bewegung.

Auch ein anderer Streitfall, der drei Jahre später die Kammerspiele erschütterte, nämlich die Nicht-Verlängerung des Chefdramaturgie-Vertrages für den Dokumentartheater-Autor Heinar Kipphardt,<sup>44</sup> kann noch zu den Konflikten des Typs 1968 gezählt werden. Hier war allerdings, nicht untypisch für die siebziger Jahre, eine zweite Konfliktstufe zu beobachten: Im Zuge der Verhärtung der Fronten ging das Establishment aus der Defensive und provozierte nun auch selbst die Gegenseite. Der Anstoß für die Auseinandersetzungen war ein von Kipphardt geplantes Programmheft zu Wolf Biermanns Parabel *Der Dra-Dra. Eine große Drachentöterschau in acht*

41 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 22.7.1968, S. 13.

42 Vgl. Joachim Kaiser, Für den Weg ins Theater vier Box-Runden im Bräu, in: Süddeutsche Zeitung vom 25.7.1968, S. 3.

43 Zur Schaubühne in den sechziger und siebziger Jahren vgl. Peter Iden, Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-79, Frankfurt am Main 1982; Erika Fischer-Lichte, Berliner Theater im 20. Jahrhundert, in: dies. u.a. (Hg.), Berliner Theater im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 9-42, hier S. 36 ff.; W. Schwiedrzik, Theater, a.a.O., S. 225-230.

44 Vgl. W. Petzet, Theater, a.a.O., S. 555-560. Eine Zusammenstellung von Zeitungsartikeln bei A. Desczyk, Die Kontroversen, a.a.O., Anhang S. 86-106.

*Akten mit Musik*, die am 22. April 1971 in München uraufgeführt wurde. Die Intention des Autors aufgreifend, der zufolge im Westen nicht eine anti-stalinistische, sondern eine antikapitalistische Inszenierung gefordert sei<sup>45</sup>, sollten im Programmheft als Drachenbildnisse der bundesrepublikanischen Gegenwart Fotos von Repräsentanten des politischen und gesellschaftlichen Systems auf einer Doppelseite aufgereiht werden, so z.B. von Finanz- und Wirtschaftsminister Karl Schiller, dem CSU-Vorsitzenden Franz Josef Strauß, Stern-Herausgeber Henri Nannen, Kardinal Julius Döpfner oder dem damaligen Münchner Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel. Intendant August Everding unterband zwar in letzter Minute den Abdruck der Fotoseiten, doch machte Günter Grass die Programmheftpläne in der Süddeutschen Zeitung publik und zieht Kipphardt der Verwendung von „Abschußlisten“<sup>46</sup>. Oberbürgermeister wie Stadträte machten sich Grass' Anklage zu eigen, was zur Folge hatte, daß der städtische Kulturausschuß den Vertrag mit Kipphardt, der erst 1970 als Dramaturg in Dienst gestellt worden war, bereits mit Ablauf der Spielzeit beendete<sup>47</sup>, entgegen dem Wunsch des Intendanten Everding. Dem Vermittlungsversuch des Kulturreferenten, die Affäre „als Mißverständnis eines mißverständlichen ‚Parabel‘-Begriffs“<sup>48</sup> in einem klärenden Gespräch mit OB Vogel beizulegen, verweigerte sich Kipphardt ebenso wie Everdings Vorschlag, ersatzweise als sein künstlerischer Berater weiterbeschäftigt zu werden. Stattdessen wuchs sich der Konflikt zum Grundsatzstreit aus, der auch zu Protestkundgebungen auf der Bühne führte.<sup>49</sup> Eine Annäherung von Kipphardt-Unterstützern und -Gegnern war nicht zu erzielen, denn beide Seiten waren überzeugt, Grundpositionen

45 Entsprechend äußerte sich Biermann in einem Interview anlässlich der Proben zum *Dra-Dra*: „Ich bin ein staatlich anerkannter Staatsfeind“, in: *Der Spiegel* vom 1.3.1971, S. 153-161, hier S. 153.

46 Günter Grass, *Politisches Tagebuch*. Abschußlisten, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 30.4./1./2.5.1971, S. 8. In derselben Kolumne griff Grass vier Wochen später erneut zu drastischen Worten, um sein Vorgehen gegen die eingepresselte Kollegenschelte zu verteidigen: Beim Kappenzählen, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 29./30./31.5.1971, S. 6.

47 Kipphardt hatte seinen Kammerspiel-Vertrag schon einige Zeit vor der *Dra-Dra*-Affäre vorzeitig zum Ende der Theatersaison 1970/71 gekündigt, um für sich bessere Konditionen aushandeln zu können. Nachdem er mit diesem Unterfangen jedoch gescheitert war, hatte er zu verstehen gegeben, daß er zu einer Verlängerung seiner Dramaturgentätigkeit auch unter den alten Bedingungen bereit sei. Zu einem neuen Vertragsabschluß war es aber vor Bekanntwerden der Programmheftpläne für den *Dra-Dra* noch nicht gekommen. Rechtlich bestanden so für den Kulturausschuß keine Hindernisse, sich kurzfristig gegen eine Verlängerung des Vertrages mit Kipphardt zu entscheiden (vgl. Kipphardt verläßt die Kammerspiele, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 14.5.1971, S. 10; dort wird unter anderem auch die Aussage von OB Vogel wiedergegeben, es sei „der Stadt nicht zuzumuten, einen Mann zu beschäftigen, der zur Ermordung des Oberbürgermeisters auffordert.“)

48 W. Petzet, *Theater*, a.a.O., S. 559.

49 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 19./20.5.1971, S.15; Hellmuth Karasek, *Alle für Kipphardt*, in: *Die Zeit* vom 28.5.1971, S. 13.

verteidigen zu müssen: hier die Freiheit der Kunst, dort der Schutz der Demokratie vor linksextremem Gewalt.

## 2. Studententheater

1960, acht Jahre vor dem Konflikt um den *Viet Nam Diskurs* an den Kammerspielen, studierte Peter Stein in München Kunstgeschichte<sup>50</sup> und führte als Dramaturg der Studiobühne der Ludwig-Maximilians-Universität München bei der Aufführung von Robert Musils *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* Regie.<sup>51</sup> Es ist aber nicht allein die Frage nach den theatralen Wurzeln von Peter Stein und seiner Kammerspielrevolte, die das Studententheater hier zum Thema werden läßt. Vielmehr sind diese Bühnen selbst für die Frage nach der Beziehung zwischen Protest und Theater von Interesse, weil ihre Entwicklung als studentische Institution Ende der sechziger Jahre direkt in die Protestbewegung mündet: Nachdem die Studententheater sich im Verlauf der fünfziger Jahren vor allem Avantgarde-Stücken verschrieben hatten, wandten sie sich im folgenden Jahrzehnt vermehrt politischen Stücken zu. Die durch die 68er-Bewegung angestoßene Gründungswelle von Straßentheatern und Freien Gruppen zwischen 1968 und 1970 führte dann vielerorts dazu, daß sich die studentischen Bühnen zugunsten dieser neuen Formen Anfang der siebziger Jahre auflösten.<sup>52</sup>

Wie eine Untersuchung von Christiane Pfau gezeigt hat<sup>53</sup>, durchlief auch in München das Studententheater eine dem genannten Schema in etwa entsprechende Entwicklung. Die Studiobühne der Universität konstituierte sich 1955, wobei Edgar Reitz zu den Gründungsmitgliedern gehörte.<sup>54</sup> Seit Ende der fünfziger Jahre, also auch in Steins Dramaturgenzeit, lag ihr Schwerpunkt auf dem poetisch-absurden Drama. Zeitaktuelle, im weitesten Sinne politische Themen waren in diesen Jahren noch selten auf dem Spielplan. Erwäh-

50 M. Mielitz, *Inszenierungen*, a.a.O., S. 18.

51 Christiane Pfau, *Das Münchener Studententheater MÜSt*, Magisterarbeit München 1994, Anhang (ohne Seitenzählung).

52 Vgl. M. Hübner, *Studententheater*, a.a.O., deren Arbeit vor allem die Entwicklung des Studententheaters in Erlangen und der dort stattfindenden internationalen Theaterwochen der Studentenbühnen behandelt.

53 Vgl. Chr. Pfau, *MÜSt*, a.a.O. In der mit einem Quellenanhang versehenen Arbeit wurden die Bestände der Studiobühne der Universität zusammen mit Unterlagen von Zeitzeugen ausgewertet sowie einige Zeitzeugengespräche durchgeführt. Soweit nicht anders vermerkt, stütze ich mich im folgenden auf Pfaus Darstellung der Geschichte der Studiobühne (ebda., S. 23-54).

54 Vor 1955 bestanden zwei kleinere studentische Theatergruppen an der LMU: Das aus dem Seminarumfeld des Theaterwissenschaftlers Arthur Kutscher hervorgegangene Studentische Zimmertheater, dem auch Reitz angehörte, und der aus spielbegeisterten studentischen Laien gebildete Bunte Kreis. Die beiden Gruppen schlossen sich dann zur Studiobühne zusammen.



nenswert ist allerdings die westdeutsche Erstaufführung von Ferdinand Bruckners Drama *Die Rassen* im Juli 1960.<sup>55</sup> Die Inszenierung des Stücks, das die Haltung deutscher Studenten in der Zeit der Machtergreifung zum Thema hat, kann als Reflex auf die Zäsur um 1960<sup>56</sup> im öffentlichen Diskurs der Bundesrepublik über den Umgang mit der NS-Vergangenheit gesehen werden. Möglich geworden war diese Diskursveränderung durch die innere Stabilisierung des Weststaates, unmittelbar ausgelöst wurde sie unter anderem durch den 1959 geführten Ulmer Einsatzgruppenprozeß sowie eine Welle von Nazi-Schmierereien um 1959/60<sup>57</sup>, welche die Frage nach der politisch-zeitgeschichtlichen Bildung in den Schulen aufwarf.

Um 1964 sind im Spielplan der Studiobühne Veränderungen festzustellen, die im Zusammenhang mit der in dieser Zeit beginnenden Politisierung der Studenten zu sehen sind. So spielt nun die Auseinandersetzung mit dem Krieg eine stärkere Rolle, zum Beispiel bei der Inszenierung der von Werner A. Beyer nach Wolfgang Borchert verfaßten Szenenfolge *Und keiner weiß wohin*. Im selben Jahr gelangte der Einakter *Die Kleinbürgerhochzeit* von Bertolt Brecht, dessen Stücke in der Bundesrepublik nach dem Mauerbau 1961 teilweise boykottiert worden waren, zur Aufführung. Auch öffnete das Theater seine Tore für eine Gedichtlesung zum Thema Vietnam, die Ende 1965 zwei in der studentischen Linksbewegung aktive Studenten veranstalteten.<sup>58</sup> In dieser Zeit erlebte die Studiobühne zugleich eine Phase großen Zulaufs, mit einem Anstieg auf 54 Mitglieder im Jahr 1965.

Offensichtlich korrespondierte die Attraktivität eines gesellschaftskritischen, aber nicht direkt politischen Studententheaters jedoch nur mit der Frühphase der 68er-Bewegung, denn in der eigentlichen Aktionsphase ging die Zahl der Studiobühnenmitglieder rapide zurück, bis sie 1969 auf 15 Personen abgesunken war. Daran konnte auch eine stärkere Hinwendung zu Themen aus dem aktuellen Umfeld des Protestes nichts mehr ändern. So fand am 22. Januar 1968 die Premiere der *Versteigerung* des jungen polnischen Autors Jarosław Abramow-Newerly statt, in der die fiktionale Verstei-

55 Vgl. Münchner Merkur vom 6.7.1960, S. 5.

56 Axel Schildt, *Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Öffentlichkeit der Nachkriegszeit*, in: Wilfried Loth/Bernd-A. Rusinek (Hg.), *Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft*, Frankfurt am Main und New York 1998, S. 19-54, hier S. 53.

57 Vgl. ebda., S.47 ff. Im Gegensatz zu anderen Fällen läßt sich aus den bisher bekannten Akten eine immer wieder vermutete Beteiligung der DDR-Staatsicherheit nicht belegen (vgl. Hubertus Knabe, *Die unterwanderte Republik. Stasi im Westen*, Berlin 1999, S. 126 f.).

58 Vgl. Interview von Chr. Pfau mit Michael Skasa (Zusammenfassung in: Pfau, MÜSt, a.a.O., Anhang). Die Rezitierenden waren nach Skasas Erinnerung Roman Ritter, der in dieser Zeit mit seiner politischen Lyrik bekannt wurde, und Thomas Schmitz-Bender, damals führendes Mitglied des Münchner SDS.

gerung des Autos von Hermann Göring die ungleiche Erinnerung von Deutschen und Polen an die Zweite Weltkrieg provoziert. Möglicherweise war die Aufführung des Stückes inspiriert worden durch die im Januar erfolgte Gründung der Demokratischen Aktion, an deren Spitze der Schriftsteller Frank Arnau stand. Die sich überparteilich verstehende „Aktion“ erhielt von prominenten Persönlichkeiten aus SPD, FDP und den Gewerkschaften ebenso Unterstützung wie aus der studentischen Linken. Ihr Zweck war die Organisation einer großen Münchner Gedenkveranstaltung am 31. Januar 1968, die dann im Kongreßsaal des Deutschen Museums stattfand.<sup>59</sup> Im Mittelpunkt der Kundgebung stand die mahnende Erinnerung an die 35 Jahre zurückliegende Machtergreifung. In der für die 68er-Zeit charakteristischen Weise, unter einem ausfransenden und schlagwortartigen Gebrauch des Begriffs Faschismus, schlugen die Veranstalter sodann die Brücke zu der geplanten Notstandsgesetzgebung und riefen zu deren Bekämpfung auf. 1969, während des Vorlesungsstreik-Sommers, stellte die Studiobühne im Programmheft für die *Nachrichten aus der Provinz* ausdrücklich einen Bezug zur Studentenbewegung her: Sie wies darauf hin, daß sie die Aufführung der von Jochen Ziem verfaßten Satireszenen als „Teil des Kampfes gegen die Huber-Gesetzgebung“, das heißt den damaligen Hochschulgesetzentwurf des bayerischen Kultusministers, verstehe.<sup>60</sup>

Bereits vier Jahre vor der endgültigen Integration des Münchner Studententheaters in den Protest, welche dann die Auflösung der Studiobühne in den frühen siebziger Jahren mit sich brachte, hatte sich der Kontakt zwischen der sich formierenden Linksbewegung und den Studententheatermachern während des Panizza-Skandals hergestellt.<sup>61</sup> In dem Streitfall ging es um eine szenische Lesung des *Liebeskonzils* von Oskar Panizza, die im Dezember 1965 stattfand. Da Panizza aufgrund dieses Stückes 1895 wegen Blasphemie verurteilt worden war, sah sich der Theologieprofessor Klaus Mörsdorf zur Beschwerde gegen die Lesung veranlaßt. Der katholische Kirchenrechtler fand damit Gehör bei der katholisch-konservativen Studentenvertretung der Ludwig-Maximilians-Universität: Auf Betreiben des damali-

59 UB München, Flugblätter aus der Universität 1, Flugschrift *Nochmal? Mit uns nicht!*; Süddeutsche Zeitung vom 1.2.1968, S. 9 f. Am Rande der Veranstaltung, zu der sich auch NPD-Störtrupps Zugang verschafft hatten, kam ein der NPD angehörender Rentner zu Tode, der kurz zuvor aus dem Saal verwiesen worden war. Unklar blieb, ob Rangeleien oder andere Gewalteinwirkungen seinem Tod durch Herzversagen vorausgegangen waren (vgl. to [d.i. Erwin Tochtermann], Staatsanwaltschaft zum Tod Hofmanns, in: Süddeutsche Zeitung vom 6.2.1969, S. 13).

60 Zitiert nach U. J. [d.i. Urs Jenny], *Wackere Nachhut*, in: Süddeutsche Zeitung vom 4.7.1969, S. 11.

61 Hierzu neben Chr. Pfau Darstellung (MÜSt, a.a.O., S. 44-48) auch die Zusammenfassungen ihrer Interviews von 1994 mit Gerd Heidenreich und Michael Skasa (ebda., Anhang, ohne Seitenzählung).

gen AStA-Vorsitzenden Kurt Faltlhauser, der sich das Stück zuvor selbst angesehen hatte, untersagte der AStA den Kartenvorverkauf an seinen Schaltern und ließ die Plakatierung in der Universität entfernen. Die Linksoption im Studentenparlament griff daraufhin den Fall auf und schlug sich auf die Seite der Studiobühne: Per Flugblatt wurde dem AStA eine allzu große Nähe zur katholischen Kirche vorgeworfen.<sup>62</sup> Schließlich gelang eine Beilegung des Konflikts, indem die Lesung außerhalb der Universität, in die Schwabinger Nachbarschaft, verlegt wurde: Mit Erfolg konnten weitere Aufführungen im Rationaltheater, im Occam-Studio und in der TH-Mensa durchgeführt werden. Trotz einer Kompromißlösung beschleunigte der Fall den in dieser Zeit erfolgenden politischen Klimawechsel im studentischen Bereich, denn die heftigen Diskussionen um die *Liebeskonzil*-Absetzung hatten dazu beigetragen, daß im Studentenparlament der LMU die bisherigen Mehrheitsverhältnisse bröckelten. Neuer Konfliktstoff um die AStA-Finzen brachte schließlich schon wenige Monate später, im Mai 1966, die alte Koalition zum Einsturz und führte dazu, daß ein liberal-linksorientierter AStA ins Amt kam. Diesem neuen AStA gehörte mit Kulturreferent Jürgen Teichmann auch ein Mitglied der Studiobühne an.<sup>63</sup>

Der Panizza-Vorfall stellte für das damalige Studiobühnenensemble ein „Schlüsselerlebnis“ dar<sup>64</sup>, das eine erkennbare Annäherung der Bühne an die Protestbewegung bewirkte. Insofern erstaunt es wenig, daß einige Studiobühnenmitglieder später in Münchner Privattheatern mitwirkten und hier Anstöße aus der 68er-Zeit einbrachten. So gehörten zu den Ensemblemitgliedern<sup>65</sup> in der Mitte der sechziger Jahre die späteren Mitbegründer des Theaters in der Kreide (TiK): die 1965 zur Oberspielleiterin und 1966 zur ersten Vorsitzenden der Studiobühne gewählte Maria Reinhard, Gerd Heidenreich, der 1965 Dramaturg wurde, Rolf Parchwitz und Joachim Hall. Ebenfalls zum TiK stieß der Studiobühnen-Oberspielleiter von 1969/70, Achim Hoepfner. Bereits 1965 führte ferner Wolfgang Anraths, der sich später an den Straßentheatergruppen POFO und Agit-Gruppe beteiligte und dann das Theater K betrieb, in der Studiobühne Regie, so bei den Stücken *Picknick im Felde* und *Guernica* (beide von Fernando Arrabal).

62 Vgl. Archiv der Humanistischen Union, Berlin (ArchHU), HSU, München, Flugblatt der HSU (verantwortlich Eberhard Büsser) *STUDENTEN! AStA=EXECUTIVE DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT?*; Information, Zeitschrift für die Studenten der Universität München, Jahrgang 10, Nr. 2 (7.2.1966), S. 8 f.; 1996 bzw. 2000 von mir geführte Interviews mit den ehemaligen LMU-AStA-Vorsitzenden Eberhard Büsser und Kurt Faltlhauser.

63 Vgl. Information, Jahrgang 10, Nr. 4 (2.6.1966), S. 3 und 26.

64 Dies legen die Zusammenfassungen der Interviews nahe, die Chr. Pfau (MÜst, a.a.O., Anhang) mit Gerd Heidenreich, Michael Skasa und Rolf Parchwitz geführt hat.

65 Vgl. Chr. Pfau, ebda. Bei einer Reihe von Aufführungen konnte auch Pfau trotz ihrer gründlichen Quellenauswertung die Besetzung nicht ermitteln.

Angesichts solch personeller Verknüpfungen kann von einer Brückenfunktion, als die Hübner die grundsätzliche Stellung eines Studententheaters zwischen Laien- und Berufstheater charakterisiert hat<sup>66</sup>, auch hinsichtlich der Münchner Studiobühne und ihrer Position zwischen Protestbewegung und Theater gesprochen werden. In diesem Sinne war Peter Steins Studiobühnen-Engagement mehr als bloßer Zufall: Obgleich das Studententheater sich selbst weniger eindeutig als das Straßentheater oder Freie Gruppen als Teil der 68er-Bewegung exponierte, stellte es im Vorfeld der Entstehung und Entwicklung des Protestes Verknüpfungen her, die später im professionellen Theater ihre Wirkung entfalten konnten.

### 3. Freie Gruppen und Kleinbühnen

Als Münchner Kleinbühnen<sup>67</sup>, deren Mitglieder auch aus der Studententheaterszene kamen, wurden zuletzt bereits das TiK und das Theater K genannt. Letzteres entstand 1970 als „münchner theaterkollektiv (theater k)“ aus dem Straßentheater „Agit-Gruppe“.<sup>68</sup> Seine Zielsetzung wurde 1973 folgendermaßen formuliert:

„1. Aufbau eines in der Perspektive kontinuierlich arbeitenden Agitationstheaters, 2. konzentrierte Betriebs- und Stadtteilarbeit, 3. Stärkung der marxistischen Organisationen der Arbeiterklasse SDAJ und DKP.“<sup>69</sup>

66 M. Hübner, Studententheater, a.a.O., S. 22.

67 Die Quellenlage ist zu diesem Bereich eher schwierig: Im Stadtarchiv München finden sich einige Unterlagen in der zeitgeschichtlichen Sammlung, während es im Bestand „Kulturamt, Akten nach 1945“ nur zu einigen wenigen Bühnen Akten gibt. Die lokale Presseberichterstattung ist über die Katalogisierung in der Sammlung Monacensia der Münchner Stadtbibliothek am besten zugänglich. Zum Teil sind weitere Quellen über Privatbestände oder die Bühnen selbst, soweit sie noch existieren, einsehbar. Die sich in diesem Bereich zur Quellenergänzung anbietende Möglichkeit der Oral History wurde in vier sich mit Münchner Kleintheatern beschäftigenden Magisterarbeiten des Instituts für Theaterwissenschaft der LMU München genutzt, die in unterschiedlicher Breite auch auf die Zeit um 1968 eingehen: Freya Blank, „Modernes Theater“. Geschichte, Spielplandendenzen und Produktionsweisen eines Münchener Kleintheaters, Magisterarbeit 1985; Natascha Kalmbach, Das Theater in der Kreide (TiK). Theorie und Praxis eines kollektiv organisierten Zielgruppentheaters der 70er Jahre und dessen Entwicklung in den 80er Jahren, Magisterarbeit 1990; Monika Kolbe: Motive, Methoden und Tendenzen zeitgenössischer Theaterarbeit. Untersuchung am Beispiel des Theaters am Sozialamt, Magisterarbeit 1983; Sabine Neumann, Das Münchner Theater „proT“. Künstler, Entwicklung, Konzeption und Arbeitsweise, Magisterarbeit 1984.

68 Vgl. Wolfgang Anraths, Probleme und Erfahrungen freier Theatergruppen – Aus der Arbeit des theater k, in: Arbeitskreis Bertolt Brecht (abb), Nachrichtenbrief 90, Juni/Juli 1973, S. 25-30, hier S. 28. Vgl. auch B. Büscher, Wirklichkeitstheater, a.a.O., S. 163-166; Roman Ritter, Das Theater K, in: Kürbiskern 9, 1973, S. 415-425.

69 W. Anraths, Probleme und Erfahrungen freier Theatergruppen, a.a.O., S. 28.

Zu diesem Zweck hatte es zwischen 1970 und 1973 sechs Straßentheaterstücke produziert, die bei Straßenständen der DDR-treuen DKP und ihrer Jugendorganisation zur Aufführung kamen. Ferner führte es *Zum Beispiel Bottrop* von Erika Runge und Werner Geifrig sowie Uwe Timms *Die Step-pensau oder Lehrjahre sind keine Herrenjahre* auf.<sup>70</sup> In der Folgezeit wurde das Theater K dann zur festen Bühne, die bis 1990 existierte.<sup>71</sup> Hier läßt sich also, zumindest in Bezug auf die Person von Wolfgang Anraths, gleichsam idealtypisch der Weg von der Studentenbühne über das Straßentheater der 68er-Bewegung bis zu einer Freien Gruppe und schließlich zum Privattheater nachzeichnen.

Ähnliches könnte man auch über das sich ebenfalls als Kollektiv organisierende Theater in der Kreide<sup>72</sup> sagen, dessen Gründer, wie oben dargelegt, Erfahrungen aus dem Münchner Studententheater einbringen konnten. Im Unterschied zum Theater K ließ die Programmatik des bis 1987 bestehenden TiK den künstlerischen Mitteln größeren Freiraum: Es verstand sich als undogmatisch linkes Zielgruppentheater, „das mit einfacher Ästhetik, nach Brechts Maxime ‚Lernen mit Vergnügen‘, einem theaterungewohnten Publikum politische Inhalte vermitteln“ wollte.<sup>73</sup> Zum Aufbau eines eigenen Theaters motiviert wurden die TiK-Gründer unter anderem durch einen Workshop des New Yorker La Mama-Theaters, der 1970 in München stattfand. Der erste Auftritt als Freie Gruppe fand am 21. August 1970 im Modernen Theater statt. Gespielt wurde ein Stück über „die Unterdrückung des unfreien Volkes durch die machthabenden Politiker und Kapitalisten“<sup>74</sup> mit dem Titel *Beim Arsch des Krebses*, das Hausautor Gerd Heidenreich verfaßt hatte. Weitere Produktionen folgten in den nächsten Jahren, so 1971 die Aufführung der ebenfalls von Heidenreich geschriebenen musikalischen Revolutionsrevue *Aufstand der Kardinäle* auf der Bühne des proT. Allerdings konnte das TiK erst 1976 eigene Räumlichkeiten in der gerade entstandenen, damals noch kulturelles Ödland darstellenden Münchener Trabantenstadt Neuperlach beziehen, die bereits ab 1973 zu seinem Wirkungsschwerpunkt geworden war. Hier etablierte es sich in den späteren siebziger Jahren als sich professionalisierendes Kleintheater, dessen besonderer Erfolg die Inszenierung der *Dreigroschenoper* 1979 darstellte.

70 Vgl. ebda., S. 28 f.

71 Vgl. Manuel Brug, *Theater in München*, in: Friedrich Köllmayr u.a. (Hg.), *Soblau. Kulturzustand München*, München 1992, S. 126-135, hier S. 131.

72 Vgl. N. Kalmbach, *TiK*, a.a.O.; diese Arbeit wurde für die folgenden Ausführungen zum TiK herangezogen.

73 Ebda., S. 2.

74 Ebda., S. 72.

Im Zusammenhang mit den Ausläufern der 68er-Bewegung standen ferner die Theaterkollektive *Transparent* und *Rote Rübe*. Ihre Gründung 1971 war ebenfalls durch den *La Mam“-Workshop* 1970 angestoßen worden.<sup>75</sup>

Bereits im Herbst 1964, noch in der Vorphase der Bewegung, entstand in Schwabing die Lesebühne der Humanistischen Union „art. 5“.<sup>76</sup> Mit Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Fritz Kortner, Erwin Piscator, Ulrich Sonnemann und Peter Weiss war der Beirat der Bühne prominent besetzt. Ebenso bekannt waren die Münchner Schauspieler, die unter der künstlerischen Leitung des Hörspielredakteurs beim Bayerischen Rundfunk, Walter Ohm, „künstlerisch wertvolle Theaterstücke aus aller Welt, die in der Bundesrepublik aus politischen oder weltanschaulichen Gründen verschwiegen werden“<sup>77</sup>, vortrugen: Zu ihnen gehörten, neben anderen, Hans Clarin, Therese Giehse, Peter Lühr und Hans Schweikart. Zu Gehör kamen beispielsweise 1965 Sartres Komödie über den Antikommunismus *Nekrassow*<sup>78</sup> oder ein Jahr später das russische Revolutionsstück *Das Schwitzbad* von Wladimir Majakowski.<sup>79</sup> Aber auch politische Themenabende standen auf dem Programm, so Anfang 1967 eine Lesung mit dem Titel „Notstandsreport“, die in der Technischen Hochschule stattfand.<sup>80</sup> Im Juli 1963, noch vor der Gründung von art. 5, aber bereits unter der Regie von Walter Ohm, hatte die Humanistische Studenten-Union eine Lesung von Szenen aus dem *Stellvertreter* organisiert, die Autor Rolf Hochhuth zu diesem Anlaß selbst zusammengestellt hatte. In der Einladung protestierte die HSU ausdrücklich dagegen, daß die Münchner Theater „dieses wichtige Zeitstück dem Publikum vorenthalten wollen“.<sup>81</sup>

Neben Kleinbühnen wie den zuletzt genannten gab es in München aber noch einen fast schon legendären Fall, der im Zusammenhang mit der 68er-

75 Vgl. B. Büscher, *Wirklichkeitstheater*, a.a.O., S. 171; zu den Produktionen der Roten Rübe, die unter den Freien Gruppen der siebziger Jahre über München hinaus Bedeutung erlangte, dort eine Analyse (S. 277-314). Vgl. auch Benjamin Henrichs, *Freie Gruppen – zum Beispiel „Rote Rübe“*, in: *Theater heute* 14, 1973, Jahresheft, S. 126-129; Helgard Coerke u.a., *Theater als Lernprozeß. Der Weg des Theaterkollektivs Transparent*, in: *Kürbiskern* 10, 1974, Heft 1, S. 110-117.

76 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 26.11.1964, S. 18.

77 So der auf den Einladungen jeweils abgedruckte Hinweis, hier auf der Ankündigung für die Lesung einer deutschen Fassung des 1963 von Vercors (d.i. Jean Bruller) verfaßten Stücks *Zoo, ou l'assassin philanthrope* am 13.5.1965, in: *ArchHU*, HSU, München.

78 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 18.1.1965, S. 12.

79 Vgl. Charlotte Nennecke, *Für Freiheit der Person und der Information. Aus der Arbeit der Humanistischen Union/Lesebühne mit aktuellen Themen*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 21.2.1967, S. 15.

80 Vgl. ebda.

81 *ArchHU*, HSU, München, Einladung vom 11.7.1963. Nichtsdestoweniger gelangte das umstrittene Dokumentardrama in der bayerischen Landeshauptstadt erst 1988 auf den Spielplan eines großen Hauses (Inszenierung des Bayerischen Staatsschauspiels).

Bewegung gesehen werden kann, obgleich hier keine direkten personellen Verknüpfungen wie zum Beispiel beim Theater K gegeben waren: das Action-Theater und antiteater, also die junge Schauspielertruppe um Rainer Werner Fassbinder in seiner Münchner Frühzeit 1967-69.<sup>82</sup> Nachdem die Wirkungsstätte seiner Anfänge als Schauspieler und Regisseur, das Action-Theater, am 6. Juni 1968 von der Baupolizei geschlossen worden war – zuvor, im April, war Action-Mitbesitzer Horst Söhnlein zusammen mit Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Thorwald Proll wegen des Frankfurter Kaufhaus-Brandanschlags festgenommen worden –, gründete Fassbinder das antiteater als Freie Gruppe.<sup>83</sup> Sie erlangte Anfang August 1968 durch einen Kleintheaterkandal lokale Berühmtheit: Bei der im Bühner-Theater gegebenen Premiere der *Orgie Ubu*, Fassbinders Verarbeitung des Stoffes von Alfred Jarrys absurdem Stück *Ubu roi*, stellte Prinzipal Helmut Berninger aus Entsetzen über eine Nacktszene den Strom ab und erzwang so den vorzeitigen Abbruch. Für eine Premierenwiederholung stellte sich jedoch sogleich das Theater 44 zur Verfügung, und für die weiteren Aufführungen 1968/69 fand Fassbinders Theater eine dauerhafte Bleibe im Schwabinger Lokal Witwe Bolte.<sup>84</sup>

Von den zahlreichen von Fassbinder bearbeiteten oder selbst verfaßten Stücken, die unter seiner Regie in München aufgeführt wurden, war nur eines von seinem Inhalt her direkt der Protestbewegung politisch verpflichtet: *Axel Caesar Haarmann*. Dieses realitätsnah gehaltene Schauspiel über die Studentenbewegung und ihre Springer-Kampagne inszenierte Fassbinder nach dem Dutschke-Attentat noch im Action-Theater. Der Programmzettel war nach Art eines Flugblatts gestaltet, dem zu entnehmen war, daß der Eintrittslös dem Fonds der „Rechtshilfe“ zufließt; diese Organisation war von Rolf Pohle zur Unterstützung angeklagter Protestaktivisten begründet worden. Während der Aufführung beherrschten die Ereignisse in Berlin nachempfundene Protestszenen – Demonstrationzüge, Sit-ins, Teach-ins – die Bühne, und passend zum Namen des Theaters bildete eine Action-Einlage den Schluß: Dreimal wurden die Zuschauer per Lautsprecher aufgerufen, den Saal zu räumen, dann spritzte Fassbinder die verbliebenen Gäste mit einem Wasserschlauch naß.<sup>85</sup>

82 Vgl. Thomas Koch, Rainer Werner Fassbinder als Theaterregisseur, Magisterarbeit München 1994; Yaak Karsunke, anti-theatergeschichte. Die Anfänge, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), Rainer Werner Fassbinder, Frankfurt am Main 1992, S. 7-16; Kurt Raab/Karsten Peters, Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder, München 1982, S. 70-85.

83 Vgl. Th. Koch, Fassbinder, a.a.O., S. 17.

84 Vgl. ebda., S. 19 ff.

85 Vgl. Y. Karsunke, anti-theatergeschichte, a.a.O., S. 10 f.; Th. Koch, Fassbinder, a.a.O., S. 16 f.



Die Bettleroper im antiteater 1969. Von links: Harry Baer, Irm Hermann, Rainer Werner Fassbinder und Ursula Straetz.

Bei den bekannter gewordenen Stücken wie zum Beispiel *Ingolstadt* (nach Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt*), dem in der Verfilmung 1970 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichneten *Katzelmacher* oder Fassbinders Fassung der *Bettleroper* war es dagegen mehr die Form als die Thematik der Stücke, die Fassbinder als den eigentlichen 68er-Theatermacher – vielleicht noch mehr als Peter Stein – erscheinen ließ. Im Sinne einer neuen anti-Theaterästhetik paßte gerade bei den Aufführungen in der Witwe Bolte alles zusammen: der Ort einer Schwabinger Hinterzimmer-Bühne, eine Schauspielerkommune als wilde Mixtur aus Laien und Jungtalenten und im Zentrum ein Autor-Regisseur, der es verstand, in seinen oft musikalisch untermalten Inszenierungen den kulturevolutionären Charme der Bewegung zu packen.

Außer dem Fassbinder-Ensemble gibt es aber noch eine Reihe anderer, außerhalb Münchens weniger bekannt gewordene Kleinbühnen, deren Entstehung im Zusammenhang mit der Protestbewegung und den durch sie beschleunigten geistigen Umbrüchen gesehen werden kann: Alexej Sagerers experimentelles Theater proT ist hier zu nennen, das 1969 seine Pforten in den Schwabinger Räumen des oben erwähnten, nur vier Jahre bestehenden Bühner-Theaters eröffnete.<sup>86</sup> In den Produktionen des proT, die häufig auf

86 Vgl. S. Neumann, proT, a.a.O., S. 4 f.

selbstentworfenen Stücken basierten, wurde das Ziel einer „Theatralisierung des Theaters“<sup>87</sup> verfolgt: Anstelle einer erzählten Handlung als Geschichte stand die Theaterhandlung als schauspielerische Aktion im Mittelpunkt.<sup>88</sup> Der Wechsel von der referentiellen zur performativen Funktion des Theaters, der bei den Avantgardebühnen der Zeit auf der Tagesordnung stand<sup>89</sup>, wurde vom proT mit den Mitteln einer Kleinbühne auf eigenständig-eigenwillige Art früh vollzogen.

Ferner gehören zwei von Kelle Riedl angestoßene Projekte zu den Neugründungen, die wohl indirekt im Zusammenhang mit der 68er-Zeit standen: zum einen das von ihm als Freie Gruppe 1966 initiierte und dann 1968 unter Leitung von Uta Emmer in eigenen Räumen in Schwabing eröffnete Moderne Theater, das, seinem Namen verpflichtet, vorwiegend zeitgenössische Stücke spielte<sup>90</sup>, zum anderen das 1968 von Riedl nach seinem Ausscheiden aus dem „Modernen Theater zusammen mit Maddalena Kerrh ins Leben gerufene Off-Off-Theater.<sup>91</sup> Auch das Theater am Sozialamt<sup>92</sup>, das 1970 den Spielbetrieb aufnahm, könnte in diese Gruppe eingereiht werden. Zu einer Neuorientierung, die auch durch die Umbrüche der 68er-Zeit motiviert war, kam es darüber hinaus in München im Kinder- und Jugendtheater.<sup>93</sup>

War zu Beginn des hier betrachteten Jahrzehnts das 1959 in Schwabing gegründete Theater 44 von Horst A. Reichel noch das einzige Münchner Privattheater<sup>94</sup>, so vermehrte sich die Zahl der Freien Bühnen im Verlauf der sechziger Jahre bereits erheblich, um dann in den Siebziger in einen regelrechten Kleintheater-Boom überzugehen.<sup>95</sup> Wenngleich anzunehmen ist, daß ein Gutteil dieses Wachstums auf Impulse der Protestbewegung zurückging, mußte sich eine Untersuchung dieses Phänomens vor der Übernahme des verbreiteten 68er-Gründersmythos hüten: „Im Anfang war '68“, oder, als Anti-Mythos formuliert, „Die 68er sind an allem schuld“. Eingehendere Studien zur Beziehung zwischen der Protestbewegung und den Kleinbühnen

87 Vgl. ebda., S. 71.

88 Vgl. ebda., S. 45 f.

89 Vgl. E. Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: dies. u.a. (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen und Basel 1998, S. 1-20.

90 Vgl. F. Blank, „Modernes Theater“, a.a.O., S. 10-19.

91 Vgl. ebda., S. 14.

92 Vgl. M. Kolbe, *Motive, Methoden und Tendenzen*, a.a.O., S. 5-11.

93 Vgl. V. D. Latourelle: *Theater und Jugend in München. Eine Zusammenstellung aus 500 Jahren Münchner Theatergeschichte*, München 1970, S. 157-196; Gudrun Lukasz-Aden, *Der eine kämpft, der nächste erntet. Vierzig Jahre Theater der Jugend*, München 1993, S. 18-31; Hannelore Drews-Markgraf, *Das Theater der Jugend in München unter der Leitung von Dr. Norbert J. Mayer*, Magisterarbeit München 1987.

94 Vgl. M. Kolbe, *Motive, Methoden und Tendenzen*, a.a.O., S. 1.

hätten deshalb kritisch nach dem Gewicht der durch die 68er-Bewegung bedingten Einflüsse im Verhältnis zu anderen Faktoren zu fragen. Ferner wäre von Interesse, inwieweit die zumeist das studentische Publikum stärker ansprechenden Privattheater auch selbst auf die Protestbewegung gewirkt haben. Im Blick auf den Spielplan fällt auf, daß einige von ihnen oft schon lange vor 1967 zeitgenössische, zumeist zeitkritische Stücke spielten. Auch in Bezug auf das große Theater, besonders die Kammerspiele, wäre es interessant, gegen den mutmaßlichen Ideenstrom zu forschen, denn die Öffnung zum dokumentarischen Theater, in dem man gerade das für die 68er-Bewegung relevante Thema der NS-Vergangenheit auf den Spielplan brachte, begann schon Anfang der sechziger Jahre, also deutlich vor der Frühphase des studentischen Protestes.

#### 4. Straßentheater

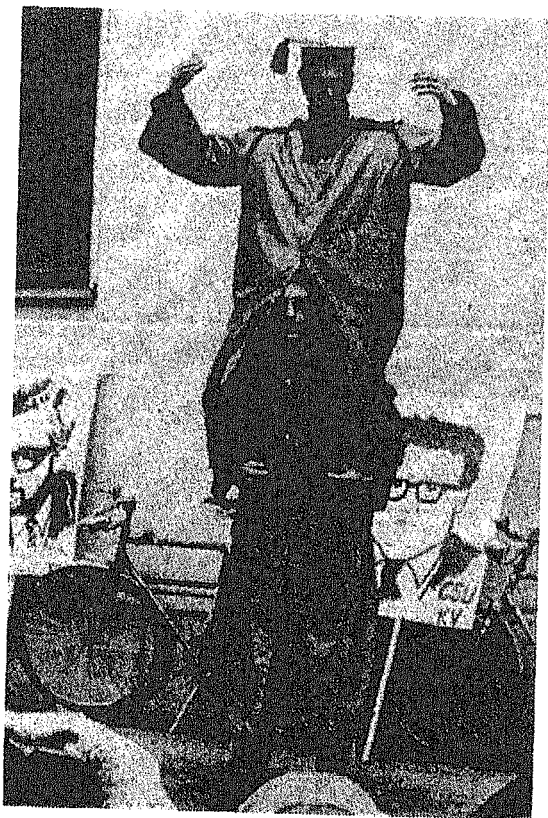
Zwar lebten unter den Dächern von einigen der zuvor genannten Privattheater manche Ideen von '68 noch lange fort, doch waren es in den Hochzeiten des Protestes weniger die Kleinbühnen als vor allem die Straßentheater, die in der 68er-Bewegung als angemessene theatrale Vermittlungsinstanzen galten. Wie in Berlin und Frankfurt am Main entstand auch in München das studentische Straßentheater<sup>96</sup> im Mai 1968. Vorreiter war das zum Teil aus Studenten der Theaterwissenschaft gebildete „sozialistische Straßentheater – Politisches Forum“, kurz POFO genannt, das mit einem halbstündigen Anti-Notstandsgesetzgebungs-Programm durch die Stadtteile der bayerischen Landeshauptstadt zog.<sup>97</sup> Die Gruppe, die auch privat als Kommune zusammenlebte, existierte zwei Jahre lang.<sup>98</sup> In einem programmatischen Text des Jahres 1968 setzte sich die Gruppe klar vom künstlerischen

95 Angesichts der Vielzahl von Straßentheatern, Freien Gruppen und Kleinbühnen und der gleichzeitig schwierigen Überlieferungslage bleibt die Darstellung in den Abschnitten 3. und 4. trotz Berücksichtigung einer größeren Anzahl von Fällen doch unvollständig. Für weitere Ergänzungen sei auf eine Publikation verwiesen, in der die Münchner Kleintheaterlandschaft Mitte der siebziger Jahre dokumentiert wird: Johannes Kiebranz, *Münchner Privattheater in Selbstdarstellungen, Manifesten und Bildern*, München 1976; vgl. ferner Michael Skasa, *Kritisch, kabarettistisch, klein – Keller, Kneipe, Kinder: Die Münchner K-Theater*, in: *Theater heute* 15, 1974, Heft 8, S. 23-26; Wilfried Passow, *Die privaten Bühnen Münchens*, in: *Bayerland* 83, 1981, Heft 1, S. 22-26.

96 In einer Dokumentation zum Thema sind auch Stücke und programmatische Texte von Münchner Straßentheatern publiziert worden: Agnes Hüfner (Hg.), *Straßentheater, Frankfurt am Main 1970*. Vgl. ferner die auf Hüfners Band zurückgreifende Dissertation von B. Büscher, *Wirklichkeitstheater*, a.a.O., die auf mehrere Straßentheater der Isarmetropole ausführlich eingeht.

97 Vgl. W. Anraths, *Theatergruppen*, a.a.O., S. 26.

98 POFO, München: *Zur politischen Phantasie der Neuen Linken. Ästhetik und Strategie*, in: A. Hüfner (Hg.), *Straßentheater*, a.a.O., S. 258-284, hier S. 279, Anm. 31.



Studentisches Straßen-  
theater POFO beim  
"Huberunser" im  
Dezember 1968.

Selbstverständnis der Studententheater oder älteren Kleintheater ab. Unter der Überschrift „Politisches Theater“ waren u.a. folgende Thesen zu lesen:<sup>99</sup>

„11. Theater ist politisch. Seine Aufgaben sind: Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse; Agitation zu deren Veränderung durch die Aktivierung des Publikums.

12. Das Theater muß die Abhängigkeit der Ästhetik von der Organisation erkennen und den Selbstwert ästhetischer Prinzipien verneinen.“

Entsprechend dieser Konzeption wurden unter dem Stichwort „Dramaturgie des POLITISCHEN FORUMS“ als Spielformen „reportagehaft vorgelegene Informationen, kabarettistische und revuemäßige Dramaturgie“ sowie auch das „Stationenstück“ empfohlen, das zur „historischen Bewälti-

99 Wolfgang Anraths/Viktor Augustin (Politisches Forum), Thesen zu einem politischen Theater, in: A. Hüfner (Hg.), *Straßentheater*, a.a.O., S. 256 f.

„ung“ einer Problematik besser geeignet sei, weil „nicht komplexe Schicksale, sondern funktionale Abhängigkeit“ zur Darstellung gebracht werden sollten; aus den Thesen war die Beschäftigung der POFO-Theoretiker mit dem epischen Theater herauszuhören.

Trotz dieser rigide klingenden Programmatik setzte sich beim POFO in der Praxis weniger das sozialistische Straßentheater als eher eine antiautoritäre Kulturrevolutions-Ästhetik durch, die stärker auf den Einsatz von Witz und Ironie als auf direkte marxistische Belehrung vertraute. So trat die Gruppe Ende 1968 im Wahlkampf für das Studentenparlament mit einer beim Publikum offenbar recht erfolgreichen Kabarett-Revue auf, in der sie die konservative Münchner Studenten-Union verspottete.<sup>100</sup> In einer der insgesamt 13 Szenen knieten sechs Mitspieler vor zwei Talarträgern, von denen der eine den anderen, der durch das Accessoire einer Hornbrille als Darsteller des Kultusministers Ludwig Huber kenntlich gemacht wurde, auf den Schultern zu tragen hatte. Die laut Regieanweisung „in mohammedanischer Gebetshaltung“ verharrende Gruppe wurde nun vom „Minister von CSU Gnaden“ als „fluchbeladenes Studentenpack“ aufgefordert, sich zur Sündenvergebung ihm zu nähern. Die Studenten sagten nun in einer Wechselrede das zum „Huberunser“ abgewandelte Vaterunser auf, das mit den Worten endete: „Denn Dein ist die Universität/ und die MSU/ und die Herrlichkeit/ in dieser Legislaturperiode/ Amen“. Mit dem Absolutionssegen beschloß der Darsteller des Ministers die Einlage.<sup>101</sup>

Origineller im Einsatz sprachlichen Witzes war eine andere kurze Szene des POFO-Stückes<sup>102</sup>, in der Sentenzen der Peter-Stuyvesant-Werbung umgedichtet waren, um die MSU lächerlich zu machen.

„Pofos mit Talaren, einer spricht und vier tanzen hinter ihm ein cancan-ähnliches Ballett; sie singen dazu die Peter-Stuyvesant-Melodie; da-dada-dam-da usw.

Reisen... die Welt erleben...

Von Pfaffenhofen bis zum Kochelsee!

Wo immer vergreiste junge Menschen beisammen sind, da ist sie dabei: die M-S-U!

Es ist das Air und Flair einer weltverschlossenen, konservativen Zukunft! Ob in Altötting, ob in Traunstein: die M-S-U ist dabei: und darum hat sie es: das gewisse Etwas, das wir an Reaktionären so schätzen, den Mief der kleinen engen Welt!“

100 Vgl. POFO, München: Agitationsstück zur Konventswahl an der Universität München, in: A. Hüfner, *Studententheater*, a.a.O., S. 69-77; vgl. B. Büscher, *Wirklichkeitstheater*, a.a.O., S. 135-142.

101 Vgl. POFO, Agitationsstück, a.a.O., S. 71.

102 Vgl. ebda., S. 76.

Nach dem Sieg der Linken bei den Studentenparlamentswahlen übernahm das POFO als Kollektiv das Kulturreferat der Studentenvertretung für ein halbes Jahr. Als im Sommersemester 1969 die studentische Linke den „aktiven Streik“ ausrief, der sich gegen die Hochschulgesetzgebungspläne des bayerischen Kultusministers richtete und zugleich zur Propagierung neuer Widerstandsstrukturen genutzt wurde, trat das Forum mit einem „Streik-Stück“ auf. Darin wurden die privaten Lebens-Verhältnisse der eigenen Gruppe thematisiert und als Möglichkeit vorgestellt, „politisches Engagement mit den Widersprüchlichkeiten der realen Existenzbedingungen zu vereinbaren“.<sup>103</sup> Besonders Aufsehen erregte das POFO kurze Zeit später mit dem „Franz-Gans-Happening“.<sup>104</sup>

Im Gegensatz zum antiautoritär orientierten Politischen Forum repräsentierte die Agit-Gruppe den politpuristischen Flügel des Studententheaters. Sie war zur Unterstützung des Bundestagswahlkampfes der von der DKP gesteuerten „Aktion Demokratischer Fortschritt (ADF)“ von einem Teil der POFO-Mitglieder gegründet worden, die die ursprüngliche Programmatik als sozialistisches Straßentheater im orthodoxen Sinn verstanden und nun entsprechend in die Tat umsetzen wollten.<sup>105</sup> Dabei stand vor allem die karge Ästhetik des Agitprop der zwanziger Jahre und der Sprechwerke der Ostermarschbewegung<sup>106</sup> Pate. Als Beispiel hierfür kann ein Stück aus der „ADF-Straßentheater-Polit-Revue“ der Agit-Gruppe mit dem Titel *Lehrlinge dienen*<sup>107</sup>, in dem von wechselnden Sprechern Fälle ungerechter Behandlung vorgetragen wurden. Nach der jeweils sich wiederholenden Einleitungssentenz „Ein Lehrling erzählt“ lautete einer der Sprechertexte:

„Lehrlinge müssen nach Feierabend ausfegen. Dauer 15-50 Minuten. Wenn Gesellen länger arbeiten, müssen Lehrlinge ohne Arbeit bis zu zwei Stunden warten, um dann aufzuräumen. Wer sich weigert, dem wird körperliche Strafe angedroht.“

103 POFO, Phantasie, a.a.O., S. 279. Einem Polizeibericht, der in der Ausstellung des Staatsarchivs „Protest oder „Störung“ 1999 als Exponat zu sehen war, ist zu entnehmen, daß offenbar noch eine andere Straßentheatergruppe in der Zeit des Vorlesungsstreiks vom Sommersemester 1969 an der LMU spielte. Unter dem Betreff „Aufreten eines politischen Theaters am Prof.-Huber-Platz“ ist dort von einer Gruppe von fünf Männern und einer Frau die Rede, die den Kultusminister und die CSU „durch den Schmutz gezogen“ hätten. Den drei Aufführungen zwischen 12:25 und 13 Uhr, die der Schwabinger Schutzmann observierte, wohnten nach seinen Schätzungen 400 bis 500 Zuschauer bei (vgl. Staatsarchiv München, Polizeidirektion München 16020, Bericht des Polizeireviers 5 an das Polizeiamt München-Nord vom 1.7.1969).

104 Vgl. unten Abschnitt 2.5.

105 Vgl. B. Büscher, Wirklichkeitstheater, a.a.O., S. 163 f.

106 Vgl. ebda., a.a.O., S. 98 f.

107 In: A. Hufner, Straßentheater, a.a.O., S. 203-206; vgl. auch B. Büscher, Wirklichkeitstheater, a.a.O., S. 112-116.

Nach einem „Pfui“-Ausruf beschloß der Chor die Schilderung mit dem Refrain „DIESES BEISPIEL LEHRT EUCH/LEHRLINGE WEHRT EUCH“, der auch am Ende des Stückes in abgewandelter Form als „Moral“ nochmals aufgegriffen wurde:

„UNSER SPIEL BEWEIST  
WIE MAN LEHRLINGE BESCHEISST  
DIE REALITÄT DIE LEHRT EUCH:  
LEHRLINGE WEHRT EUCH!“

Mit ähnlich kargen Mitteln und schlichten Inhalten wie bei *Lehrlinge* wurde in den ebenfalls zur ADF-Revue gehörenden Stücken *Lied vom Dollarlöwen oder: der gewöhnliche Imperialismus*<sup>108</sup> und *Verhör: Mitbestimmung*<sup>109</sup> gearbeitet; einzig *Zum Beispiel Rockwell*<sup>110</sup> hob sich durch mehr Originalität ab, was wohl daran lag, daß die Gruppe hier auf ihr eigenes Erlebnisumfeld zurückgreifen konnte. Das Stück handelte vom Fall des Betriebsratsvorsitzenden der in München ansässigen Firma Rockwell, Hans Koller: Nachdem es bei der Firma im Mai 1968 aus Protest gegen die Verabschiedung der Notstandsgesetzgebung zu zeitweiligen Arbeitsniederlegungen gekommen war, sprach die Betriebsleitung eine fristlose Kündigung gegen Koller aus, die sie nach Protesten, an denen sich vor den Werkstoren auch Studenten beteiligten, wieder zurücknehmen mußte.<sup>111</sup> Die gemeinsame Aktion war eines der wenigen Beispiele für eine zeitweilige Annäherung zwischen Arbeitern und Studenten im deutschen Mai '68. Diesen Stoff verarbeitete die Agit-Gruppe ganz im Sinne des oben zitierten POFO-Programms von 1968 zu einem kurzen Stationenstück in sechs Szenen, das Kollers Werdegang bei Rockwell von den Anfängen seines Gewerkschaftsengagements in dem Betrieb bis zu der Wiedereinstellung behandelte. Die Authentizität des Stoffes wurde allerdings durch die Stilisierung der Koller-Vita geschmälert, durch welche das Stück in unfreiwillige Nähe zum Genre der Heiligenlegende geriet. Auch wollten die Autoren wieder nicht auf lehrhafte Refrains verzichten: „ROCKWELL LEHRT EUCH/ ARBEITER, WEHRT EUCH!“ lautete der Schlußreim des Chores.

Sicher war es vor allem solch angestrengte Agitation, die Peter Handke zu seiner Polemik gegen das Straßentheater als „revolutionärem Getue“<sup>112</sup>

108 In: A. Hufner, Straßentheater, a.a.O., S. 195-198.

109 Vgl. ebda., S. 207 ff. (Ausschnitt).

110 Vgl. ebda., S. 198-203.

111 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 30.5.1968, S. 11.

112 Peter Handke, Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater, in: Henning Rischbieter (Hg.), Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus „Theater heute“, München 1970, S. 68-73 (Erstveröffentlichung in: Theater heute 9 [1968], Heft 7, S. 6 f.), hier S. 70.

veranlaßte. Die Straßentheatermacher forderte er dazu auf, anstelle einer Wiederbelebung des Agitprop lieber die Integration spontaner theatraler Elemente in den Protest zu versuchen. In diesem Sinne schrieb er, es solle „keine Gruppe als Theater dem Publikum erkennbar sein: denn schon dadurch stellen sich Bedeutungen, und damit Verharmlosungen ein.“<sup>113</sup> Als denkbare Beispiele für Protestformen eines von ihm geforderten Straßentheaters, das „Bewegung [...] nicht Institution“ sei, nannte er unter anderem „vorher erarbeitete Zwischenrufe auf mechanische, automatisierte Sprechstrukturen öffentlicher Personen“ oder die „Produktion von Sprechchören“.<sup>114</sup> Wie es scheint, versuchten die aus der Münchner Studentenbewegung kommenden Jungautoren Roman Ritter und Uwe Timm, diese Kritik Handkes aufzuarbeiten, als sie 1969 ihr *Agitprop-Stück gegen das technokratische Hochschulmodell*<sup>115</sup> konzipierten. In einer „Nachbemerkung“ zu dem Text, der die zuvor besprochenen Straßentheaterentwürfe im literarischen Wert deutlich überragt, schrieben sie:

„Ein Fernziel des Agitprop müßte es sein, bei den Akteuren die Fähigkeit zu improvisieren so weit auszubilden, daß sie aus einer gegebenen Situation heraus spielen können. Es könnten z.B. Vorlesungen oder Senatsitzungen so parodiert werden, daß daraus wieder ihr [...] politischer Stellenwert sichtbar wird.“<sup>116</sup>

Ganz in diesem Sinne war die Eröffnungszene mit dem auf Handkes *Publikumsbeschimpfung* anspielenden Titel *Ordinarienbeschimpfung* erdacht. Sie sollte laut Regieanweisung möglichst ohne vorherige Ankündigungen der Akteure „z.B. in einem Hörsaal, oder vor dem Eingang eines Instituts“ mit folgender, gängige Vorurteile über Linksaktivisten spielerisch auf den Kopf stellenden Tirade beginnen:

„Diese wissenschaftlichen Radikalinskis  
Dieser unpolitische Mob  
Diese gewaschenen Radaubrüder hinter den Kathedern  
Laßt euch erstmal Bärte wachsen,  
bevor ihr mit uns redet. [...]  
Laßt euch erstmal die Haare wachsen,  
bevor ihr den Mund aufmacht.“<sup>117</sup>

Inwieweit durch die erstrebte Vermischung von Agitprop mit spontaner Aktion wirklich die Widerlegung von Handkes Kritik in der Protestpraxis

113 Ebd., S. 72.

114 Ebd.

115 In: A. Hüfner, *Studententheater*, a.a.O., S. 88-106.

116 Ebd., S. 106. Über praktische Erfahrungen bei Aufführungen des Stückes erfährt man leider nichts.

117 Ebd., S. 88 f.

gelang, bleibt im zitierten Nachwort zu dem Stück allerdings unerwähnt. Handke selbst ging es zweifellos um mehr als eine gekonnt gemachte Verbesserung des Agitprop. Ihm schwebte eine Theatralisierung des Protestes selbst vor, wie er von der antiautoritären Richtung der 68er-Bewegung praktiziert wurde: das Wirklichkeitstheater.

### 5. Wirklichkeitstheater

Anders als die ersten vier Wirkungsfelder hat dieser Bereich, in Handkes Sinne verstanden, nicht mehr mit Theater im eigentlichen Sinne zu tun, das heißt mit einer künstlerischen Darbietung vor einem Publikum auf einer wie auch immer gestalteten Bühne (die auch auf die Straße verlegt werden konnte). Vielmehr geht es um Protestformen, die theatrale Elemente einsetzen, ohne die Handlungsebene des Protestes zu verlassen und in die nur fiktionale Welt des Theaters einzutreten.

Zunächst wird man hier an happeningartige Protestereignisse denken:<sup>118</sup> Das waren teilweise recht einfallsreiche Aktionen, die mit Hilfe von Provokationen danach strebten, die Gegenseite zu diskreditieren oder einfach lächerlich zu machen. Sie konnten auch Beobachter, die nicht mit der 68er-Bewegung sympathisierten, zum Lachen und – mehr als jedes seminar-marxistische Flugblatt – gelegentlich auch zum Umdenken bringen. Dabei darf der Begriff des Happenings nicht über die weniger künstlerische als vor allem antiautoritäre Ausrichtung der Aktionen hinwegtäuschen. Wenngleich Künstler wie Wolf Vostell um 1968 eine Einheit zwischen Happening-Kunst und Polit-Happenings reklamierten<sup>119</sup>, waren trotz der unbestreitbaren Ähnlichkeiten im äußeren Verlauf die fraglichen Aktionen der 68er-Bewegung in ihrer theoretischen Konzeption kaum von Vorbildern aus der Kunst inspiriert, dagegen umso mehr vom antiautoritären Ideengut und seinen situationistischen Ursprüngen.<sup>120</sup>

Meister des happeningartigen Protestes der 68er-Zeit war die Berliner Kommune 1 – man denke an das sogenannte Pudding-Attentat oder die Auftritte von Rainer Langhans und Fritz Teufel 1967/68 vor Gericht.<sup>121</sup> K 1-Mitglied Dieter Kunzelmann hatte, wie oben erwähnt, bereits in seiner Münchner Frühzeit mit der Gruppe Spur und der Subversiven Aktion hap-

118 Vgl. B. Büscher, *Wirklichkeitstheater*, a.a.O., S. 59-75.

119 Vgl. Wolf Vostell, *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation*, Reinbek 1970.

120 Vgl. Michael A. Schmidtke, „Die Kunst des radikalen Nebeneinanders“. Die künstlerischen Avantgarden der Happening-Kunst und die politische Protestbewegung der sechziger Jahre, in: *Westfälische Forschungen* 48, 1998, S. 21-37, hier S. 32-37.

121 Vgl. T. Fichter/S. Lönnendonker, *SDS*, a.a.O., S.135-145; W. Dreßen, *Nilpferd des höllischen Urwalds*, a.a.O., S. 192-229.



peningartige Protestformen praktiziert. 1967/68 wurden dann die Berliner Kommunarden-Aktionen in München von zumeist jüngeren Antiautoritären adaptiert, die überwiegend zum SDS gehörten. Obgleich in der örtlichen SDS-Gruppe nur eine Minderheit<sup>122</sup>, verschafften sie damit dem Verband wieder mehr öffentliches Gewicht in der Protestbewegung.

Bekanntere Aktionen wurden zum Teil direkt kopiert, wie bei einem Bülferzug, der in Berlin unter Federführung der K 1 nach dem Schahbesuch am 13. Juni 1967 durchgeführt worden war.<sup>123</sup> Zwei Monate später, am 26. August, zogen auch in München reuige Demonstranten durch die Innenstadt. Sie hatten sich selbst in Ketten gelegt und stellten auf Plakaten ironisch gemeinte Selbstbezeichnung zur Schau, die sie auch in choralähnlichen Gesängen zu Gehör brachten: „Wir haben den Schah beleidigt. Das bereuen wir. Wir bitten um gerechte Bestrafung!“<sup>124</sup> Bei den Störaktionen während der universitären Feier zur Rektoratsübergabe Ende November 1967 folgten die Münchner Linksaktivisten dem Vorbild ihrer Hamburger Kommilitonen, die durch den Transparentspruch „Unter den Talaren/Muff von 1000 Jahren“ Berühmtheit erlangt hatten. Wie schon knapp zwei Wochen zuvor bei der Immatrikulationsfeier an der Ludwig-Maximilians-Universität<sup>125</sup>, griffen die Protestierer zu Utensilien des Faschingsbedarfs, um ihre Ablehnung gegen ein „althergebrachtes Ritual“ auszudrücken, welches dazu diene, „die augenblicklich wichtigsten Aufgaben der Universität in den Hintergrund zu drängen“.<sup>126</sup> Von der Galerie der Großen Aula ließen sie auf die geladenen Gäste Konfetti, Luftschlangen, Ballons und Seifenblasen niedergehen und unterbrachen die Festreden immer wieder mit Sprechchören.<sup>127</sup>

122 Unterstützung erhielten die jüngeren Vertreter der antiautoritären Richtung im Münchner SDS von Mitgliedern der inzwischen in „Studiengruppe für Sozialtheorie“ umbenannten ehemaligen Subversiven Aktion (vgl. F. Böckelmann/H. Nagel, *Subversive Aktion*, a.a.O., S. 436 ff.).

123 Vgl. Nilpferd des höllischen Urwalds; zu der Aktion und ihrer Münchner Nachahmung vgl. auch B. Büscher, *Wirklichkeitstheater*, a.a.O., S. 66 f.

124 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 28.8.1967, S. 15; Flugblätter und Gesangsvorlagen in: Slg. Koderer (APO-Archiv München). Auf Flugblättern forderte auch die Studentenvertretung der LMU München zur Unterstützung einer bundesweiten Selbstanzeigen-Kampagne auf, in der sich die Unterstützer u.a. zu den Sätzen bekennen sollten: „Der Schah von Persien ist der Schreibtisch-Mörder von Studenten, Professoren, Politikern. Wer Mörder in die Bundesrepublik einläßt, macht sich zu deren Komplizen.“ (IfZ-Archiv, Zg/Hs München, Flugblatt des AstA der LMU München und der „Aktionsgemeinschaft § 103“).

125 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 14.11.1967, S. 15; *Münchner Studenten-Zeitung*, Jahrgang 1, Nr. 2 (29.11.1967), S. 2.

126 Slg. Koderer (APO-Archiv München), Flugblatt des LSD und SDS München (verantw. H. Wächtler und U. Ress).

127 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* 27.11.1967, S. 13f.

In der Mehrzahl der Fälle von happeningartigen Aktionen in München kam es aber zu einer eigenständigen Übertragung der Methode auf die jeweilige Situation. Ein Beispiel hierfür ist das Polizisten-Happening vom 10. Januar 1968: Im Dezember 1967 war es zu Diskussionen in der Studentenschaft der Universität darüber gekommen, inwieweit die Polizei das Recht habe, sich Zugang zur Universität zu verschaffen. Vom Rektor wurde daraufhin ein Gutachten in Auftrag gegeben, das im Grundsatz zu dem Ergebnis kam, daß Hochschulen keinen vor polizeilichen Ermittlungen besonders geschützten Raum darstellten.<sup>128</sup> Am Tag der Bekanntmachung des Ergebnisses der juristischen Expertise betreten nun sechs SDS-Mitglieder in Polizeiuniformen, die sie sich aus einem Kostümverleih beschafft hatten, mehrere Hörsäle im Hauptgebäude der Universität und behaupteten, sie müßten die Vorlesungen vor linksfaschistischen Go-ins beschützen. Die Maskerade war jedoch nicht ganz perfekt, denn unter den Dienstmützen lugte die in den vergangenen Protestmonaten gewachsene Haarpracht hervor. So waren die SDSler schnell als falsche Schutzmänner entlarvt und wurden der echten Polizei übergeben.<sup>129</sup> Sein eigentliches Ziel hatte das Polit-Happening dennoch erreicht, denn das Medienecho auf die Aktion war groß, und der Fall heizte die laufenden Debatten in der Studentenschaft weiter an.

Der Zusammenhang zwischen subversivem Spaß und theoretischem Ernst bei antiautoritären Aktionen läßt sich besonders deutlich am Franz-Gans-Happening demonstrieren.<sup>130</sup> Am 10. Juli 1969 taufte die linke LMU-Studentenvertretung ihre Alma Mater in „Franz-Gans-Universität“ um. Von Studenten der benachbarten Kunstakademie war hierzu eigens eine übermannsgroße Pappmache-Nachbildung der namengebenden Donald-Duck-Figur hergestellt worden, die nun am Brunnen auf dem Geschwister-Scholl-Platz enthüllt wurde. An diese von mehreren Hundert Studenten besuchte parodistische Feier schloß sich ein Fußballspiel an, zu dessen Austragung man in den Lichthof der Universität eindrang. Abschließend zog der verbleibende Rest der Teilnehmer in Richtung Leopoldpark, um dort für die Einrichtung eines antiautoritären Universitätskindergartens zu demonstrieren.

Obgleich das Happening der *Süddeutschen Zeitung* eher kindisch vorkam<sup>131</sup>, waren ihm umfangreiche theoretische Vorüberlegungen vorausgegangen, wie aus dem neunseitigen *Großen Franz-Gans-Report* hervorgeht.<sup>132</sup>

128 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* 11.1.1968, S. 13.

129 Vgl. *Süddeutsche Zeitung* 11.1.1968, S. 13f.

130 Vgl. POFO, *Phantasie*, a.a.O., S. 279-282.

131 Vgl. Die Uni – ein großer Kindergarten, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.7.1969, S. 12.

132 Vgl. Archiv für alternatives Schrifttum in NRW (AfaS), Duisburg; ein Nachdruck des Reports in: A. Hüfner, *Straßentheater*, a.a.O., S. 78-87.



Franz-Gans-Happening am Brunnen vor der Ludwig-Maximilians-Universität München im Juli 1969.

Die Autoren dieser Schrift waren auch die Initiatoren der Aktion, nämlich das oben besprochene Straßentheater und gleichzeitige AStA-Kulturreferats-Kollektiv POFO. Die Wahl des neuen Namenspatrons begründete das Politische Forum damit, daß Franz Gans als dummer Hausknecht der Oma Duck sich ideal als Repräsentant der LMU-Studenten eigne, denn diese seien „angesichts der Huber-Gesetzgebung in der Franz-Gans-Situation par excellence.“ (S. 7) Franz Gans halte als Produktivkraft den Hof von Oma Duck am laufen, sei sich seiner ausgebeuteten Lage jedoch nicht bewußt. Seine gelegentliche Unzufriedenheit würde durch kleine Zugeständnisse der Hofbesitzerin besänftigt, ohne daß sich seine Lage dadurch wirklich ändere. Ähnlich verhalte es sich mit dem von seiner akademischen Freiheit überzeugten Studenten: Er „verweist mit einer Mischung aus Stolz und Scham auf seine Privilegien, unterwirft sich aber gleichzeitig dem universitären Konkurrenzprinzip und läßt sich von verbürokratisierten Institutionen [...] seine Zukunft managen.“ (S. 8) Für die Studentenschaft komme es nun darauf an, daß sie „allmählich den Franz Gans in sich erkennt“ (S. 8), um ihn dann zu überwinden. Zur Förderung dieses Bewußtseinswandels wurde den Report-Lesern die Mitarbeit in Basisgruppen und Arbeitskreisen der studentischen Linken anempfohlen.



Titelblatt des „Großen Franz-Gans-Report“, herausgegeben von der Gruppe POFO.

## Warum Franz-Gans-Universität?



## der grosse franz-gans-report

Wie die Gruppe POFO 1970 in Agnes Hüfners Textsammlung selbst erläuterte<sup>133</sup>, war ferner auch der Kick im Lichthof um den „Franz-Gans-Pokal“, für den Kunstakademiestudenten ein Plakat im Farbdruck entworfen hatten<sup>134</sup>, durchaus mit Hintergedanken geplant worden: Die Anwesenden sollten spontan dazu animiert werden, ihre individuellen Verhaltensmuster zu durchbrechen, um so zu Gruppenakteuren einer Regelverletzung zu werden. Im Sinne des antiautoritären Aktionskonzeptes wurden damit zwei Ziele angestrebt: zum einen die „Befreiung“ der einzelnen Teilnehmer von ihren bisherigen persönlichen Barrieren, zum anderen die gruppendynamische Erzeugung eines oppositionellen Gemeinschaftsbewußtseins.

Die Problematik des „Autoritären im Antiautoritären“<sup>135</sup>, der Abgrenzung einer befreienden Aktion von bloßer Manipulation, tritt im Franz-Gans-Happening“ offen zu Tage. Ähnliches Aktionismus-Kalkül einer autori-

133 Vgl. POFO, Phantasie, a.a.O., S. 281.

134 Plakatsammlung des King Kong Kunstkabinetts (Walter Amann, Wolfgang Schikora, Ulrich Zierold), München.

135 Vgl. Jürgen Seifert, Der Kampf um die Notstandsgesetze und die antiautoritäre Bewegung, in: Schubert, 1968, a.a.O., S. 99-115, hier S. 114.

tär-antiautoritären „Avantgarde“ steckte auch hinter Besetzungen von Instituten der Ludwig-Maximilians-Universität<sup>136</sup> oder den Bemalungs-Aktionen in der Kunstakademie<sup>137</sup>, bei denen konkrete studentische Sachforderungen eher nachrangig blieben oder nur Legitimationsfunktion nach außen hatten. Dazu schienen Vorfälle wie das geschilderte Fußballspiel im Universitätslichthof oder noch mehr der „Tag des Zweirads“, an dem Motorradrennen auf den Gängen der Kunstakademie veranstaltet wurden<sup>138</sup>, den Vorwurf des Vandalismus zu bestätigen, als den der Großteil der Öffentlichkeit die meisten Polit-Happenings ansah. Die Erfahrung der Zweischneidigkeit provokativer Protestformen, die leicht zur „Verdoppelung vorhandener Aggressionen“ führen können<sup>139</sup>, blieb den Münchner Kunststudenten nicht erspart: Am 17. Juli 1969 verabschiedete der bayerische Landtag bei nur acht Gegenstimmen den Dringlichkeitsantrag des CSU-Abgeordneten Hans Merkt, die Akademie der Bildenden Künste vorübergehend zu schließen. Trotz des nahen Semesterendes ließ das Kultusministerium den Landtagsbeschluß umgehend ausführen;<sup>140</sup> erst zu Beginn des Wintersemesters öffneten sich die Akademieportalen wieder.

Schauplatz der Theatralisierung des Protests waren nicht nur die Universitäten und die Straße, sondern auch die Gerichtssäle. Auf den Blasphemie-Prozeß gegen die Gruppe Spur von 1962 oder die Auftritte der Kommune 1 vor der Justiz 1967/68 wurde bereits hingewiesen. Auch die Verhandlung gegen zwei der Münchner falschen Polizisten, die im April 1968 in erster Instanz stattfand, lief nach dem Berliner Muster ab: Man versuchte, die Autorität des Gerichts durch Habitus, betont respektloses Auftreten oder Phantasiaanträge lächerlich zu machen. Der Richter ließ sich prompt zu einem har-

136 Als erstes wurde in München am 11.2.1969 das Zeitungswissenschaftliche Institut besetzt (vgl. Süddeutsche Zeitung vom 12.2.1969, S. 14); vgl. Peter Glotz, Als Assistent im Jahr 1968, in: Schubert, 1968, a.a.O., S. 71-80, hier S. 75 f.

137 Vgl. Helmut Schneider, Das Jahr 1969. Voraussetzung und Folgen, in: Thomas Zacharias (Hg.), Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 206-216; Johanne Schmidt-Grohe, Blick zurück ohne Zorn, auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, ebd., S. 216-221.

138 Vgl. R. D., Motorradrennen auf den Gängen der Akademie. Hausherr Prof. Brenninger: Das ist Wahnsinn! In: Abendzeitung vom 6.2.1969, S. 19.

139 Vgl. B. Büscher, Wirklichkeitstheater, a.a.O., S. 89.

140 Vgl. Peter Jakob Kock, Der Bayerische Landtag. Eine Chronik, Bamberg 1991, S.179 f. Das Kultusministerium hatte bereits am 20. Februar 1969 eine Schließung der Akademie veranlaßt, auf die protestierende Studenten noch am selben Tag mit einer zeitweiligen Besetzung der Hochschule reagierten. Fünf Tage später konnte dann der AstA der Kunstakademie vor Gericht die Aufhebung der Schließungsanordnung erzwingen. (vgl. Verwaltungsgericht: Akademie muß geöffnet werden, in: Süddeutsche Zeitung vom 26.2.1969, S.13; H. Schneider, 1969, a.a.O., S. 209ff).

ten Urteil provozieren: Er verhängte gegen die Angeklagten eine Strafe ohne Bewährung.<sup>141</sup>

Im Rahmen des antiautoritären Konzepts der provokativen Aktion konnte allerdings vor Gericht auch die Spielart von der Komödie zur Tragödie wechseln, wie ein Jahr später der Fall Rolf Pohle zeigte. Dem bekannten Sprecher der Münchner Studentenbewegung und ehemaligen AstA-Vorsitzenden der LMU München wurde zur Last gelegt, sich während der Osterunruhen 1968 am Barrikadenbau vor der Druckerei der Bild-Zeitung beteiligt zu haben. Trotz der dürftigen Beweislage behinderte Pohle, der als Rechtsreferendar schon viele Demonstranten vor Gericht verteidigt hatte, konsequent die Bemühungen seines Verteidigers mit der Begründung, das Urteil gegen ihn stehe sowieso schon fest. Auch hier reagierte die Staatsmacht auf die Protest-Herausforderung erstinstanzlich gemäß der ihr zugeordneten Rolle und verurteilte Pohle zur bis dahin höchsten Strafe in einem Demonstrantenprozeß: 15 Monate ohne Bewährung.<sup>142</sup> Der Fall eines APO-Märtyrers war damit geschaffen, dessen weiterer Weg schließlich bis in die Kreise der RAF führen sollte.<sup>143</sup>

Im Zusammenhang mit der sogenannten „Justizkampagne“ der 68er-Bewegung während der Prozesse gegen Protestaktivisten 1968/69 ist schließlich auf ein weiteres Charakteristikum des antiautoritären Protests hinzuweisen: die Tendenz zur Verkettung von Aktionen. Das „Polizisten-Happening“ mit seiner Vorgeschichte ist ein Beispiel für eine solche viergliedrige Aktionskette: Zunächst war es im Dezember 1967 der Fall Farazi, die drohende Ausweisung eines an der LMU München promovierenden iranischen Schah-Gegners, der für Proteste in der Studentenschaft sorgte.<sup>144</sup> Obgleich ein Asylantrag des Doktoranden dem Fall vorerst seine Dringlichkeit nahm, schlossen sich unmittelbar daran neuerliche Proteste der studentischen Linken an, weil ohne Kenntnis der Veranstalter eine Protestversammlung gegen Farazis Ausweisung durch Zivilbeamte überwacht worden war.

141 Das Urteil lautete auf neun bzw. vier Monate für die Angeklagten SDS-Mitglieder. Allerdings nahm die Berufungsinstanz drei Monate später eine Korrektur vor, und im folgenden Jahr kamen die Verurteilten, wie ein Großteil anderer verurteilter Protestierer der 68er-Zeit, schließlich in den Genuß einer von der sozialliberalen Bundesregierung erlassenen Amnestie (vgl. Süddeutsche Zeitung vom 19.4.1968, S.11 und vom 10.7.1968, S.11; mündliche Auskunft von Heinz Koderer).

142 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 28.5.1969, S. 11.

143 Vgl. Erwin Tochtermann, Die Leichen im Keller der bayerischen Justiz, München 1979, S.128-145. Ein auf Interviews aus den achtziger Jahren beruhender autobiographischer Text von Rolf Pohle ist 1999 in Athen unter dem Titel „Mein Name ist Mensch“ als griechisches Buch publiziert worden. Eine deutsche Fassung ist offenbar noch in den Anfängen der Vorbereitung.

144 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 19.12.1967, S. 1.



Rolf Pohle bei seinem Prozeß im Mai 1969 (mit einem bayerischen Justizbeamten).

Die studentische Linke schlüpfte nun in die Rolle der Traditionsbewahrer und reklamierte das Recht der Exterritorialität für die Universitäten.<sup>145</sup> Auf das juristische Gutachten, das die in der Studentenschaft populäre mittelalterliche Rechtsauffassung der Linken zurückwies, reagierten dann SDS-Aktivistinnen, als drittes Glied in der Aktionskette, mit ihrem spektakulären Auftritt vom 10. Januar 1968, und schließlich bot dann auch der Prozeß gegen die falschen Polizisten neuerlichen Anlaß für Protestaktionen. Daß sich auch an die „Justizkampagnen“ noch ein weiterer Aktionsschritt anschließen ließ, zeigte der Fall von Reinhard Wetter, der im Herbst 1968 wegen der Beteiligung an verschiedenen Protestvorfällen – u.a. auch dem Polizisten-Happening – zu einer achtmonatigen Jugendstrafe ohne Bewährung verurteilt worden war:<sup>146</sup> Im Mai 1969 organisierte die Münchner Protestbewegung in Ebrach, wo Wetter seine Strafe abzusitzen hatte, ein Knastcamp, zu dem Bewegungsaktivisten auch aus Berlin und Frankfurt anreisten.<sup>147</sup> Nicht zufällig wurde das Treffen in Ebrach für die 68er-Bewegung zu einer Art Wegga-

145 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 20.12.1967, S. 9, und vom 21.12.1967, S. 15.

146 Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 9.10.1968, S. 11.

belung in der Gewaltfrage: Ein kleinerer Teil der dort Versammelten – unter ihnen Dieter Kunzelmann – entschied sich unmittelbar im Anschluß daran für den Schritt in die Illegalität des Stadtguerilla-Kampfes der Tupamaros.<sup>148</sup> Wie in diesem Fall konnte die Kette der Aktionen so auch zu einer Radikalisierung des Protests führen, welche die 68er-Bewegung in ihrer Spätphase dann als ganzes erfaßte. Als letzte Konsequenz dieser aus dem antiautoritären Aktionskonzept entstandenen Entwicklung erschien dabei einigen Beteiligten der Weg in den Terrorismus.

### Protest als Inszenierung: ein Erklärungsmodell

In einer Veröffentlichung des Berliner Forschungsprojekts „Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften“ hat Erika Fischer-Lichte die Bedeutung des Inszenierungsbegriffes als „Leitbegriff“ für die Kultur der Gegenwart hervorgehoben.<sup>149</sup> Inszenierung versteht sie dabei als einen „kreativen und transformierenden Umgang des Menschen mit sich selbst und seiner Umwelt.“ Als „ästhetische und zugleich anthropologische Kategorie“ zielt der Begriff in ihrer Definition „auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzen“; Inszenierungen können „in Kunst, Religion, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, sozialer Interaktion etc.“ ablaufen.<sup>150</sup>

Mit Blick auf die zuvor beschriebenen Protestformen des Wirklichkeitstheaters, sowie die in Kapitel 2.1. ausgeführten 68er-bedingten Auseinandersetzungen an den Kammerspielen (Fälle Stein und Kipphardt) und das hinter der provokativen Vorgehensweise der 68er-Bewegung stehende anti-autoritäre Aktionskonzept bietet sich der Inszenierungsbegriff im Sinne von Fischer-Lichte als ein Erklärungsmodell für die fraglichen Konfliktverläufe an. Protestphänomene auch als Inszenierung zu verstehen, zielt dabei nicht auf ihre Abwertung, sondern dient einer besseren deskriptiven Erfassung und funktionellen Erklärung. Entsprechend versucht auch Fischer-Lichte, die eher negative Konnotation des alltagssprachlichen Gebrauches, in der die fehlende Authentizität das Bewertungskriterium abgibt, bei ihrer Verwendung der Begriffe zu entkräften. Dabei gerät sie jedoch in die Gefahr, den

147 Vgl. Werner Kohn u.a. (Hg.), In Bamberg war der Teufel los. K(l)eine 68er APOlogie, Bamberg 1988, S. 57 ff.

148 Vgl. D. Kunzelmann, Widerstand, a.a.O., S. 119-129.

149 Erika Fischer-Lichte, Theatralität und Inszenierung, in: E. Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), Inszenierung von Authentizität, Tübingen und Basel 2000, S. 11-27, hier S. 20.

150 Ebda., S. 22.

Begriff nicht nur zu „neutralisieren“, sondern mit dem Anspruch, exklusives Medium für die Darstellung höherer Wahrheiten zu sein, für den historischen Kontext unnötig zu überfrachten: Inszenierung lasse sich laut Fischer-Lichte zwar „durchaus als Schein, Simulation, Simulakrum begreifen“, doch handele es sich dabei „um einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen.“<sup>151</sup> Da es sich bei der Wahrnehmung einer Inszenierung um einen höchst subjektiven Vorgang handelt, erscheint es mir grundsätzlich problematisch, von einem Zur-Erscheinung-Bringen von Wahrheit uneingeschränkt zu sprechen. Besonders bei der Erklärung außertheatraler, realer Konfliktverläufe gilt es hervorzuheben, daß es bei einer Inszenierung maßgeblich auf die jeweilige Perspektive der Beteiligten – Akteure wie Betrachter – ankommt. Zur Entlastung des Begriffes von der Zuschreibung besonderer „objektiver“ Wahrheitsfähigkeit könnte man deshalb von einer für den Inszenierenden bestehenden Notwendigkeit zur Inszenierung sprechen; in seiner Wahrnehmung wird der unvermeidliche Authentizitätsverlust durch den Zugewinn einer anderen „Wahrheit“ kompensiert.

Genau in diesem Sinne sind nun die Aktionen der 68er-Bewegung als Protestinszenierungen erklärbar: Die fraglichen Aktionen und Provokationen von Konflikten waren keineswegs „Selbstzweck“, sondern wurden von den jeweiligen Aktivisten aus der Überzeugung heraus betrieben, „notwendig“ zu sein. Obgleich im spontaneistischen Gestus vollzogen, waren die Aktionen strategisch genau vorbereitet; hinter ihnen stand mit dem antiautoritären Aktionskonzept eine wohldurchdachte Protest-Theorie. Aufgrund seines Inszenierungscharakters fehlte zwar dem Protest damit eigentlich die von der Öffentlichkeit 1967/68 durchaus noch angenommene Authentizität.<sup>152</sup> Doch legte er aus Sicht der Aktivisten gerade wegen dieses Charakters einzelne oder allgemeine Mißstände besonders klar offen. Er vermochte durch das Konzept der Aktion als Provokation kaschiertes Unrecht erst „zu entlarven“ und ließ so die Fragwürdigkeit der „Verhältnisse“ in den westlich-kapitalistischen Gesellschaften punktuell sichtbar werden.

Durch den Inszenierungscharakter veränderten sich auch die Funktion und der Ablauf der Protestereignisse. Die jeweiligen Konflikte, an denen sich der Protest entzündete, wurden rasch von der ursprünglichen Ebene des sachlichen Problems auf eine neue, aus Sicht der Aktivisten höhere Ebene transportiert, auf der es um Grundsatzfragen ging. In einem nächsten, allerdings nur selten vollzogenen Schritt verschwand der Konflikt dann gänz-

151 Ebda., S. 23.

152 Dieses Mißverständnis der Öffentlichkeit löste sich erst nach 1968 auf, endgültig wohl erst mit dem leichter durchschaubaren Taktieren der K-Gruppen.

lich hinter dem Wettstreit der Weltanschauungen. Neben dieser ideologisierenden Funktion erfüllte die Inszenierung des Protests auch eine identitätsstiftende Aufgabe: Im Rahmen des Ebenenwechsels wurden die Kontraste zwischen Sympathisanten und Gegnern in den jeweiligen Konflikten immer deutlicher. Dies ermöglichte sowohl dem einzelnen Aktivisten, dem die Gelegenheit zu persönlich-praktischen Selbsterfahrungen gegeben wurde, als auch der Gruppe, deren Bewährung im Konflikt einem „intellektuellen Fronterlebnis“ gleichkam, die eigene, gesellschaftlich an sich marginalisierte und damit ständig in Frage gestellte Identität zu stärken. Daß die Anziehungskraft der 68er-Bewegung auf die jüngere Generation besonders groß war, wird unter diesem Aspekt auch entwicklungspsychologisch verständlich: Die Protestinszenierungen ermöglichten den überwiegend jüngeren Akteuren, die sich als Schüler, Lehrlinge oder Studenten in einer Lebensphase der Identitätssuche befanden, die Ausbildung einer Identität, in der sich politisch-weltanschauliche Opposition mit generationellen Erfahrungen verschränken konnten.

In dem eingangs des Kapitels zitierten Aufsatz spricht Fischer-Lichte mit Blick auf unsere Gegenwart auch von einer „Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt“, in der „Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit durch einzelne und gesellschaftliche Gruppen“ und „Prozesse ihrer Selbstinszenierung“ immer mehr an Bedeutung gewinnen.<sup>153</sup> So werde in letzter Konsequenz einer Entwicklung zur „Kultur der Inszenierung“<sup>154</sup> dann als Wirklichkeitserfahrung mit einem Modell des Theaters beschreibbar: „Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.“<sup>155</sup>

Sofern Fischer-Lichtes zugespitzte These zumindest in der Stoßrichtung stimmt, wäre zunächst zu fragen, wo die Anfänge dieser Tendenz zu verorten sind. Grundsätzlich ist eine Kultur der Inszenierung keine Neuschöpfung der Gegenwart; vielmehr war Inszenierung für das Selbstverständnis ganz unterschiedlicher Epochen auf je spezifische Weise schon immer von Bedeutung, oft auch in verhängnisvoller Weise. So wird man für die NS-Zeit zu konstatieren haben, daß es auch die öffentlichen Großinszenierungen waren, die einer menschenverachtenden Herrschaft zur massenhaften Akzeptanz verhelfen, als Mittel der Herrschaftssicherung. Insofern war es

153 A.a.O.

154 Ebda., S. 22.

155 Ebda., S. 23.

eine notwendige Reaktion der Abgrenzung von den Jahren 1933-1945, daß in der frühen westdeutschen Nachkriegsgesellschaft wie auch immer geartete Formen von öffentlicher Inszenierung zugunsten von Authentizitätsvermittelnden Prinzipien wie Nüchternheit und Sachlichkeit eher in den Hintergrund traten. Die Neuanfänge einer ganz anders gearteten, nun unter den Vorzeichen der Westernization stehenden Kultur der Inszenierung im Sinne von Fischer-Lichtes Gegenwartsdiagnose sind möglicherweise aber schon zwei Jahrzehnte nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes anzusetzen. Sie würden damit in dem schwierigen Zwischenjahrzehnt vielfältigen Wandels in der Geschichte der Bundesrepublik liegen, als das sich die sechziger Jahre den Zeithistorikern gegenwärtig präsentieren.

Wenn man den diesen Entwurf eines Modells, das zentrale Aspekte des 68er-Protests als Inszenierung zu erklären versucht, für tragfähig hält, stellt sich somit auch die Frage, welche Rolle die 68er-Bewegung bei der Ausbreitung dieser neuartigen westlichen Kultur der Inszenierung in der späteren Nachkriegszeit gespielt hat. Wie für eine Reihe anderer grundlegender Phänomene, so beispielsweise den Wertewandel, stellt sich hier das Problem der richtigen Positionierung des Protests in seiner Zeit. Im fraglichen Bereich der Kultur und des Lebensstils ist dabei insgesamt wohl Kleßmanns Eindruck zuzustimmen, daß die 68er-Bewegung „vor allem eine Verstärkerfunktion für schon vorhandene Tendenzen gehabt hat“<sup>156</sup>, also vielfach nicht der eigentliche Urheber der schon vor 1968 einsetzenden Umbrüche gewesen ist. Speziell im Fall der Theatralisierung der Wirklichkeit scheinen aber möglicherweise doch Urheber und Verstärker eng beieinander zu liegen. Die heutige Kultur der Inszenierung könnte so, als Ironie der Geschichte, von dem sich eigentlich als politische Aufklärungsbewegung verstehenden Protest von 1967/68 angestoßen worden sein.

156 Christoph Kleßmann, 1968 – Studentenrevolte oder Kulturrevolution, in: Manfred Hettling (Hg.), *Revolution in Deutschland?* Göttingen 1991, S. 90-105, besonders S. 98-103, hier S. 99.